



UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AU DÉTOUR DE JUIN, EN PLEIN COEUR DES AMBIVALENCES
(TITRE PROVISoire POUR CRÉATION À GÉOMÉTRIE VARIABLE):

LA PLURALITÉ DES POSSIBLES
OU LA MISE EN JEU D'UNE COMBINATOIRE SCÉNIQUE
PAR LE BIAIS DU PERFORMATIF

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
ANNE-MARIE GUILMAINE

AOÛT 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à ma mère-pote, Claudine, présence indispensable à la réalisation de cette expérimentation. Ta confiance en moi, ta luminosité, ton écoute, ton intelligence sensible et fine, ta force d'action, tes questionnements font de toi une amie irremplaçable et une créatrice libre, novatrice et si inspirante. Le théâtre ne serait pas ce qu'il est dans ma vie si tu n'étais pas là, mère-pote... Ton intense désir de vie fait écho au mien et me persuade qu'ensemble, nous pourrions réaliser nos rêves scéniques les plus fous.

À Marie-Ève Dubé, Noë Cropsal, Simon Caplette Charette et Claudine Robillard, acteurs-performeurs kamikazes dans l'aventure. Vous vous êtes engagés, cœur et corps, avec authenticité et courage dans cette découverte d'un théâtre performatif. Avec le goût du risque, vous avez su vous abandonner au vertige que le hasard impliquait. Vos quêtes artistiques et personnelles me touchent profondément et me font croire et re-croire en une scène plurielle et en un monde plus humain.

À Jonathan, scénographe inventif, éclairagiste sensible, ami précieux. Ton esprit ludique, l'inventivité avec laquelle tu joues avec la matérialité scénique, ton ouverture aux «installations scénographiques» et la dynamique libre, spontanée et concrète que tu installes dans le rapport à l'espace ont réellement permis la mise en jeu des possibles de la scène...

À Frédéric, directeur de cette recherche. La justesse de tes observations, ton regard critique de spectateur averti, ta rigueur, ta patience et ta grande compréhension dans cette course qu'a été l'achèvement de ma maîtrise, m'ont permis d'aller jusqu'au bout de mes aspirations, que ce soit dans la sphère théorique ou pratique. Tu m'as fait confiance et m'as permis la plus belle des libertés, c'est immense... J'admire profondément la passion et le sens éthique avec lesquels tu exerces ton métier.

À tous ceux qui font de l'École supérieure de théâtre ce qu'elle est, et je pense à Josette, Martine, Francine, Raymond, Jean, Yves, Gilles, Guy, Lucie. Vous avez ouvert de multiples portes sur mon chemin, tout au long de mes études... Vous me manquerez.

À Ginette, Jean-Claude, Raphaël, et toute ma famille pour votre amour inconditionnel, votre curiosité, votre jeunesse de cœur (et je pense principalement à mémé et pépé), et aussi pour la transmission du sens de l'humour, d'une quête d'humanité, de l'amour des arts, de même que de cet immense besoin d'authenticité et d'engagement.

À Philippe, particulièrement, pour cette lumière au fond de tes yeux qui m'inspire depuis les tout débuts. Pour l'écoute entière, la présence compréhensive, les îlots de bonheur que toi seul sais créer. Pour cet amour qui anime le désir de faire de ma vie en entier une création.

J'aimerais enfin remercier tous ceux qui ont inspiré, de quelque façon que ce soit, la naissance de Système Kangourou, toute jeune compagnie de théâtre performatif, ayant vu le jour au cours de cette maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION	
«IL N'Y A PAS DE DESSIN SUR LE DESSUS DE LA BOÎTE DU CASSE-TÊTE (ET C'EST TANT MIEUX)»: À PARTIR D'UN MONDE PLURIEL...	1
CHAPITRE I	
«AVOUEZ QUE CE JOYEUX BORDEL VOUS DIT QUELQUE CHOSE»: LE THÉÂTRE PERFORMATIF POUR PENSER LA RÉALITÉ.....	6
1.1 «Rodéo sur une frontière»: pistes pour une définition du théâtre performatif.....	6
1.2 «C'était beau comme un dépôt en fleurs»: mises en contextes.....	7
1.3 «Se regarder casser des œufs»: autoréflexivité et action performative.....	10
1.4 «Si le théâtre s'écroule, je plaide la claustrophobie»: le réel invoqué.....	13
1.5 «Une collection de toutes petites choses bien réelles»: théâtre performatif et forme multiple.....	15
CHAPITRE II	
«FALLAIT PAS EN METTRE PARTOUT»: UN ÉTAT DE MALLÉABILITÉ PAR LE BRICOLAGE.....	19
2.1 «Je me multiplie, tu t'hybrides, il se juxtapose, nous nous éparpillons»: tentatives de défrichage.....	19
2.2 «Ça sentait bon le magnolia dans les toilettes de la station-service»: collage et montage à l'ère de la mise en scène.....	21
2.3 «Se scotcher en public et ne pas avoir honte»: l'acteur-performeur en tant que bricoleur au présent.....	26
2.4 «Tu m'échanges ta colère contre mes utopies?»: une communication entre bricoleurs.....	30
2.5 «Entre mon voisin et moi, il n'y a pas grand-chose, pas même de logique»: le hasard bricole.....	32

CHAPITRE III	
«ALLER AU FRONT SUR LA POINTE DES PIEDS»: LE HASARD COMME ACTIVATEUR DE POSSIBLES.....	35
3.1 «Chercher son verre de contact sur le plancher d'une discothèque»: le choix du hasard, entre abandon et contrôle.....	35
3.2 «Tourne les dés, la roulette, le carrousel, bref, abandonne-toi»: aléas d'une combinatoire scénique.....	39
3.3 «J'ai du mal à choisir entre une pizza ou un burger, imagine le reste»: composer avec l'imprévisible dans un jeu fondé sur l'action.....	41
3.4 «Oserais-tu faire une déclaration d'amour à un spectateur?»: effets à risque, effets du risque.....	46
CONCLUSION	
«JE SUIS CAPABLE DE CASSER UNE PLANCHE, C'EST DIRE À QUEL POINT JE SUIS EN VIE»: POUR L'AUTHENTICITÉ ET LA PRÉSENCE.....	49
ÉLÉMENTS DU CORPUS	55
BIBLIOGRAPHIE.....	56

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création se propose d'explorer des voies th  atrales alternatives, qui seraient susceptibles de traiter autrement la réalité, cherchant non seulement à la réfléchir – r  fl  ter et questionner – dans tout ce qu'elle a de multiple, mais aussi à la faire advenir concrètement sur scène. Notre volonté première était de «désobéir» aux codes du théâtre représentationnel, et ce, en tentant de mettre en jeu des possibles: les potentialités de l'individu contemporain, un individu complexe, habité d'«autres», mais aussi les éléments imprévisibles de la présentation échappant au contrôle du créateur. Pour ce faire, un long processus d'exploration, en salle de répétition, avec quatre acteurs-performeurs, a permis de dégager deux hypothèses de réponse: le hasard et le bricolage pourraient-ils être les moteurs d'une pluralité scénique qui serait en adéquation avec la pluralité de la réalité – celle d'une société et celle d'un individu –, lib  r  e des dogmes de l'uniformisation actuelle? Par leur ouverture à l'hétérogénité, mais aussi par leur caractère paradoxal, voire contradictoire, ces deux modalités de *composition* se sont avérées à la fois riches et surprenantes.

La réflexion qui suit tente de cerner les formes et effets de l'utilisation du bricolage et du hasard dans une composition scénique, de même que leurs conséquences sur le rôle et les fonctions du metteur en scène et des acteurs. Par bricolage, nous entendons principalement le collage – superposition d'actions dans un même tableau scénique – et le montage – juxtaposition de différents tableaux de nature hétérogène. Cette modalité est assumée à la fois par le metteur en scène en période d'élaboration de la création et par les acteurs, devenus bricoleurs au présent dans le temps même de la présentation devant public. L'une des hypothèses sous-jacentes à cette recherche reposait sur le fait que l'aspect bricolé d'une création peut donner du jeu aux possibles non seulement durant le processus de création, mais aussi pendant la présentation, influençant le contexte de réception et permettant aux spectateurs de devenir à leur tour bricoleurs de sens. L'utilisation du hasard va également dans cette direction: d'une part, le hasard peut agir comme élément structurant, par l'usage de procédés aléatoires; d'autre part, il peut être intégré à même le jeu des acteurs qui doivent composer avec l'imprévisible. Dans un tel processus, le rôle du metteur en scène est forcément à redéfinir, car à travers l'usage du bricolage et du hasard, celui-ci fait l'épreuve du paradoxe, se tenant sur un fragile point d'équilibre entre contrôle et abandon.

Tout au long de ce mémoire,    la fois lors de l'exploration pratique et de la réflexion théorique, ce qui est traqué consiste, en fait, en une définition de ce que nous appellerons le «théâtre performatif». Genre multiple s'il en est, le théâtre performatif correspond pour nous    un champ privilégié de recherche sur les relations multiples entre la scène et le réel. Par son rapport à l'action, par la priorité qu'il accorde à la présence de l'acteur-performeur, par son ancrage dans la réalité, par son aspect   v  nementiel, le théâtre performatif se révèle non seulement une conclusion probante, mais une introduction riche en promesses et en expérimentations futures, pour mettre en jeu les possibles de la matérialité scénique et les possibles des détours imprévus que peut prendre la vie.

Mots-clés: théâtre, performance, composition, hasard, bricolage, pluralité, combinatoire.

Un monde est un lieu commun d'un ensemble de lieux:
de présences et de dispositions pour des avoir-lieux possibles.
Jean-Luc Nancy

INTRODUCTION

«IL N'Y A PAS DE DESSIN SUR LE DESSUS DE LA BOÎTE DU CASSE-TÊTE (ET C'EST TANT MIEUX)»: À PARTIR D'UN MONDE PLURIEL

Lorsque l'on pose un regard sensible sur le monde actuel, force est de constater qu'il est traversé de courants antinomiques au milieu desquels l'individu contemporain semble souvent perdu, tiraillé, essoufflé par le jeu des tensions paradoxales. Entre les besoins sociaux et les stratégies politiques, entre l'essence et l'image, entre les identités plurielles et les stéréotypes, les femmes et les hommes des sociétés occidentales sont en proie à un écartèlement, à une ambivalence ou tout simplement à un statisme hébété devant l'éventail de possibles contradictoires qui leur sont, en apparence, offerts. Si le monde est fondamentalement multiple¹, cette multiplicité ontologique n'est pas vécue sans heurts et en toute liberté du point de vue individuel. Alors que l'arrivée des médias de masse avait eu pour effet de faire basculer notre époque du côté de la pluralité², il est vite apparu que cette nouvelle multiplication des réalités et des points de vue représentait une perte de contrôle sur le plan politique.

La multiplication, qui se définit comme une prolifération d'éléments variés, représente une menace, puisqu'il est plus difficile de contrôler un ensemble d'individus distincts et autonomes dans leur pensée qu'une masse homogène se conformant à un modèle unique. La multiplication s'est donc rapidement transformée en démultiplication, c'est-à-dire en une répétition du même. Dans les sociétés occidentales, l'abondance est synonyme de vitalité, et

¹ «L'unité d'un monde n'est pas une: elle est faite d'une diversité, jusqu'à la disparité et l'opposition [...]. L'unité d'un monde n'est rien d'autre que sa diversité, et celle-ci est à son tour une diversité de mondes. Un monde est une multiplicité de mondes, le monde est une multiplicité de mondes, et son unité est le partage et l'exposition mutuelle en ce monde de tous ses mondes.» (Nancy, 2002, p. 173)

² «La réalité, pour nous, c'est plutôt le résultat du croisement, de la "contamination" [...] des images, des interprétations, des re-constructions multiples que les médias [...] distribuent.» (Vattimo, 1990, p. 16)

la surproduction de biens consommables – que ce soit dans la catégorie des produits alimentaires, vestimentaires, d’ameublement, de transport, ou dans celle des produits dits culturels – agit comme un baume artificiel. En encourageant ainsi la démultiplication des besoins matériels, les sociétés de consommation en viennent à détourner les individus de l’affirmation d’une authenticité qui serait véritablement plurielle. Soutenu par les médias et la sphère commerciale, le discours politiquement correct actuel prône la pluralité – ethnique, économique, de compétences professionnelles, etc. –, mais dans les faits, le bien-fondé de ces belles paroles peut être sérieusement remis en cause. Les points de vue, comme les modèles, se révèlent nombreux mais convergents; la réalité est donc, d’une certaine façon, ré-uniformisée, et ce, par des stratégies essentiellement commerciales, axées sur l’image, la représentation et le divertissement. Dans cette optique, la mondialisation actuelle, organisée principalement par les sociétés occidentales, ne vise-t-elle pas, entre autres, à donner l’impression d’une vaste unité mondiale consolidée par le travail et la productivité de chaque être humain?

L’idée d’une histoire mondiale se révèle être, en fin de compte, ce qu’elle a été de tout temps: la réduction du cours des faits et gestes des hommes à un point de vue unitaire, qui est également fonction d’une domination, qu’elle soit de classe, coloniale, ou autre. (Vattimo, 1990, p. 36)

Il s’agit là d’un portrait somme toute assez rapide de la réalité actuelle, que la présence de nombreux courants alternatifs rend certes beaucoup plus complexe. Cependant, malgré l’observation encourageante d’une multiplicité de lignes de pensée et d’action dynamiques quoique souterraines, le constat général d’une réduction à l’unité fait peur, car avec elle vient l’aliénation de sociétés et d’individus. Dans les sociétés occidentales, l’aliénation ne serait-elle pas causée par cette illusion de multiplicité? Car ce n’est pas la multiplicité elle-même qui provoque l’aliénation, au contraire. La définition du multiple implique la libre circulation d’éléments divers et tolère, nécessite même, la présence de l’altérité.

Puisqu’il questionne, sur le plan sociologique et ontologique, les rapports entre l’essence et l’image, entre le réel et la représentation, l’écartèlement entre la pluralité et l’unité s’accompagne inévitablement d’une remise en cause de la fonction représentationnelle de l’art et de ses différentes modalités. Tentant un glissement analogique de l’ontologie à

l'esthétique, nous pouvons avancer qu'actuellement, les formes artistiques plurielles témoigneraient de la peur de cette nouvelle hégémonie de l'unité, qui tend à assimiler la pluralité et à la fondre en un tout de plus en plus vaste, mais réducteur et dangereux³? En même temps, elle affirmerait la multiplicité de l'individu contemporain, multiplicité croissante qui cherche à «déborder» le modèle unique dans lequel on veut l'enfermer.

De toutes les formes d'art, l'œuvre scénique s'affiche comme la plus multiple et semble être la «figure emblématique de l'hétérogénéité artistique». (Picon-Vallin, 2001, p. 104) À partir de cette donnée de base, comment tirer parti de cette hétérogénéité, comment la travailler pour rendre compte de la multiplicité de la réalité contemporaine? Comment témoigner de cette réalité, mais de manière plurielle – en la critiquant, en l'endossant, en la détestant, en l'ironisant, en ne la comprenant pas, en tentant de l'aimer...? Comment la questionner selon différents points de vue, en provoquant ainsi des ouvertures dans le concept même d'identité⁴? De quelle façon peut-on mettre en jeu de manière dynamique, et au cœur d'un présent partagé par les acteurs et les spectateurs, la pluralité des possibles si souvent occultée au théâtre?

Cette pluralité est surtout empêchée par la rigidité des codes de la représentation traditionnelle⁵, c'est-à-dire par des conventions faisant en sorte que la scène demeure retranchée de la salle, comme un tableau lointain exposé au regard d'un public camouflé dans une obscurité lui assurant confort et anonymat. Malgré la présence de nombreux courants

³ Il serait sans doute intéressant de tracer un parallèle historique et esthétique entre le mouvement unité/pluralité et celui des lois élaborées par les physiciens et mathématiciens, qui oscillent entre ordre et désordre, déterminisme et chaos. Ces deux tensions sont complémentaires et se retrouvent au cœur même des préoccupations esthétiques d'artistes des XXe et XXIe siècles.

⁴ «[...] il y a quelque chose de monoscopique dans l'identité, quelque chose qui ne permet pas de voir la plénitude de la réalité, alors que la multiplicité des ouvertures, elle, nous y fait accéder.» (Maffesoli, 1990, p. 251) Maffesoli propose ici une conception kaléidoscopique de la réalité, qui tolère une multiplicité de points de vue et s'oppose à l'identité considérée comme un concept statique et monolithique.

⁵ Elle l'est également par le cadre et le fonctionnement établis par l'institution théâtrale, c'est-à-dire le nombre d'heures fixe de répétitions, la spécificité du lieu théâtral et son utilisation, une certaine rigidité des fonctions artistiques qui perdure (auteur dramatique, metteur en scène, scénographe, acteurs, etc.). La pluralité peut difficilement émerger dans un tel contexte.

scéniques alternatifs, explorant de nouvelles approches du jeu, de l'espace, du texte, etc., le type de représentation prédominant depuis le début du XXe siècle repose, en Occident, sur le réalisme psychologique. Ce dernier, souvent limité à l'exercice du «comme si», est actuellement, et de plus en plus, contaminé et aplani par le jeu téléromanesque, modèle standard, généralement convenu et dénué de poésie, dont la plus grande aspiration consiste à reproduire fidèlement la réalité. L'appendice de ce type de jeu est apparu depuis quelques années sous la forme de la télé-réalité, modèle d'autant plus convenu et mensonger qu'il prétend non pas reproduire, mais *produire* littéralement de la réalité. Par quels moyens scéniques peut-on parvenir à créer une alternative à ce type de représentation, une approche qui ne voudrait ni reproduire ni produire de la réalité, mais simplement lui ménager une place, en activant la pluralité des possibles scéniques au cours de la rencontre entre acteurs et spectateurs? C'est ce qui nous fait envisager une forme d'expression qui jetterait sur scène les fragments multiples, paradoxaux, contradictoires même, qui constituent le magma interne de l'individu contemporain, mais aussi celui de la société actuelle⁶.

Cette problématique a servi de moteur à ce mémoire, tant au niveau de la création⁷ que de la réflexion. Deux procédés sont apparus comme des hypothèses de réponse: le bricolage et le hasard. Ces derniers ont fait l'objet d'une expérimentation au cours du processus de création, mais aussi pendant le temps même de la présentation finale – autant dans la mise en espace que dans l'élaboration des textes, autant dans l'organisation structurelle que dans le jeu des acteurs⁸. La prémisse formelle d'*Au détour de juin, en plein cœur des ambivalences* était d'ailleurs la suivante: les titres des seize tableaux – qui se présentaient comme des collages d'actions, de textes et de jeux divers – étaient inscrits sur des diapositives que les acteurs-

⁶ Selon Scarpetta (1985, p. 307), l'esthétique de l'impureté rejoint aussi une idéologie qui dénonce les dangers de l'obsession de la pureté pouvant mener aux pires dominations.

⁷ La partie création a été présentée au Studio-Théâtre Alfred-Laliberté, les 2, 3 et 4 juin 2005, sous le titre *Au détour de juin, en plein cœur des ambivalences* (titre provisoire pour création à géométrie variable).

⁸ Toutes ces étapes se sont d'ailleurs effectuées en parallèle, la mise en scène étant la locomotive du processus. Aucun texte préétabli n'a servi de base commune. Le terrain de jeu se situait ailleurs, notamment dans des fantasmes scéniques à réaliser, beaucoup d'images en lien avec la personnalité même des membres de l'équipe de création, des extraits de journaux de voyage, des observations faites sur le monde, la société, la génération des 25-30 ans, etc.

performeurs mélangeaient au début du spectacle, devant les spectateurs, et qu'ils enfilèrent au hasard dans le carrousel du projecteur. Les acteurs-performeurs⁹ ne connaissaient donc pas au préalable l'ordre des titres qui allaient être projetés et ils le découvraient en même temps que les spectateurs. Tout aussi ludiques l'un que l'autre, tout aussi près des jeux de l'enfance, le bricolage et le hasard se sont révélés les catalyseurs d'une impatience: celle de mettre en jeu la pluralité des possibles d'une présentation scénique. Il nous suffisait alors de trouver une forme qui pouvait réunir ces deux modalités de composition.

⁹ Le terme acteur-performeur a été choisi en raison du genre théâtral auquel il est rattaché. Nous tenterons subséquemment de définir ce genre et les fonctions de l'acteur-performeur.

CHAPITRE I

«AVOUEZ QUE CE JOYEUX BORDEL VOUS DIT QUELQUE CHOSE»: LE THÉÂTRE PERFORMATIF POUR PENSER LA RÉALITÉ

1.1 «Rodéo sur une frontière»: le théâtre performatif comme forme multiple

À travers le panorama des spectacles de création présentés au cours des dernières années, il nous est apparu que certains d'entre eux s'inscrivaient dans une voie alternative ouverte au multiple, dont le traitement esthétique visait le questionnement des étiquettes et l'ébranlement du matériau scénique. Chacune à sa manière, ces créations tentaient de mettre en jeu les possibles en donnant à voir une pluralité de points de vue. Ainsi, les spectacles *After sun* de Rodrigo García, *I said I* d'Anne Teresa de Keersmaecker, *Triométal* de Catherine Tardif, *Bâche* des Ballets C. de la B., *Poesia e Selvajaria* de Vera Mantero, *Alibi* de Meg Stuart, *La chambre d'Isabella* de Jan Lauwers et *Appartement témoin* du Projet in situ constituent le corpus de ce mémoire. Sans vouloir aborder le sujet délicat des sectorisations artistiques, il paraît essentiel de se pencher sur la nature des spectacles choisis, dont deux seulement – *After sun* et *La chambre d'Isabella* – appartiennent à la catégorie dite du théâtre, bien qu'ils contiennent de la danse, tandis que les autres affichent un fort coefficient de théâtralité¹. Ces derniers, des spectacles de danse, résistent à la danse: les trente premières minutes de *I said I* ne comptent que deux solos de danse, d'à peine une ou deux minutes chacun, et dans *Poesia e Selvajaria*, le mouvement chorégraphié surgit par bribes, parmi la multitude d'actions tout aussi banales ou ludiques les unes que les autres. À l'inverse, *After sun* et *La chambre d'Isabella* se nourrissent d'*ailleurs* artistiques divers, notamment la musique, les arts visuels et la danse.

¹ Dans chacun de ces spectacles, à différents niveaux, les traces de théâtre se repèrent ainsi: une certaine structure narrative, des fragments de récit, la présence de textes préexistants et répétés, le rapport au jeu – joute sportive, jeux de rôles, jeux de société, jeux d'enfants – et au déguisement, le lieu théâtral et une division scène/salle conservée.

Les spectacles choisis sont des œuvres ouvertes et se ressemblent précisément par un travail en strates; chacun d'eux offre un éclairage différent sur les thématiques traitées, fraie même de nouvelles pistes thématiques², nous faisant envisager ces créations comme autant de «discours kaléidoscopique[s]³ multithématique[s]». (A. Wirth cité dans Pavis, 2002, p. 246) Leur rapport à l'imprévisible et leur composition, que nous qualifierons de «bricolée», sont également des points de ressemblance et témoignent de l'intention de ne pas s'enfermer dans un genre unique.

Cet espace frontalier et marginal où ces spectacles se rencontrent, nous avons voulu le nommer «théâtre performatif». Parce qu'il est tout aussi multiple et complexe que la réalité dans laquelle il s'inscrit, le théâtre performatif peut, selon nous, s'affirmer comme cellule de résistance face au courant d'uniformisation qui impose aux sociétés, aux individus et à l'art, un mode d'être unique et homogène.

1.2 «C'était beau comme un dépotoir en fleurs»: contextes de présentation du théâtre performatif

Si la performance comme telle se définit difficilement parce qu'elle tente justement de rompre avec tout carcan taxinomique qui l'enfermerait dans une définition unique et fixe, le théâtre performatif ne peut être défini que par une investigation des relations, voire des tensions, qu'entretiennent entre eux les deux territoires de son champ d'expérimentation: le territoire du théâtre et celui de la performance.

² La forme esthétique est ainsi en corrélation avec des préoccupations thématiques, souvent politiques et critiques de la mondialisation. L'exemple de Rodrigo García est sur ce point probant, lui qui, par une forme multiple, cherche aussi à «faire exploser les consensus». (Fouquet, 2003, p. 104)

³ La figure du kaléidoscope se retrouvait d'ailleurs à la base d'*Au détour de juin...*; chaque nouveau tableau tentait de proposer une façon différente de réactiver les possibles connus – l'espace, les objets, la nourriture, les acteurs, la musique, les textes, etc. – et les possibles inconnus – l'ordre des tableaux, le contact avec le public, les réactions imprévues des partenaires de jeu, etc.

Bien que la performance soit née, au début des années 1960, d'une opposition aux codes du théâtre devenu, selon certains créateurs, un art bourgeois et commercial, elle a pourtant continué à «inclure» de nombreux éléments de théâtralité; elle se servait alors, et jusqu'aux années 1980, du théâtre comme d'un matériau expressif parmi d'autres. La représentation n'en était pas exclue et les jeux de rôles, au sens dramatique du terme, consistaient en une de ses possibilités, au même titre que le recours aux codes de la danse ou des arts visuels. Or, il semble que théâtre et performance aient connu une inversion dans leur rapport d'inclusion. Actuellement, certains praticiens du théâtre incluent la performance dans leur langage esthétique et en utilise les codes et principes de base: le rapport direct avec la réalité dans laquelle s'inscrit la présentation, la priorité accordée à l'action plutôt qu'à l'interprétation, le caractère autoreprésentationnel des acteurs-performeurs... L'emprunt le plus radical qu'ait fait le théâtre performatif à la performance consiste en un refus: celui d'une réalité référentielle imaginaire. Curieusement, en effectuant un détour par la forme alternative qu'est la performance, le théâtre exacerbe sa spécificité théâtrale, ses «qualités de présent et la virtualité relationnelle qui leur est naturellement attachée». (Biet et Triaud, 2006, p. 838)

Cet intérêt renouvelé pour le performatif semble témoigner d'une nécessité de dynamiser la relation entre les artistes et le public. Le performatif occupe désormais cette fonction: ses visées actuelles sont peut-être moins abrasives que collectives, moins dénonciatrices d'un art bourgeois et mort qu'empreintes du désir d'une ouverture à l'autre. Il continue ainsi à subvertir les conventions théâtrales en pratiquant des brèches dans la frontière entre la scène et la salle et en donnant la priorité à l'action, non à l'interprétation. Dans la forme du théâtre performatif, il se pose comme une alternative à la représentation réaliste, mais sans toutefois s'exiler des lieux institutionnels et prioriser exclusivement des espaces de présentation marginaux, à l'extérieur des théâtres et des musées. Des ailleurs peuvent être défrichés à l'intérieur même des cadres établis. Sans la radicalité des débuts, le performatif d'aujourd'hui s'expose malgré tout comme «autre dans le même», comme un étranger que l'on tolère parce que, grâce à lui, se dessine la possibilité d'une revitalisation de la scène. Dans certains festivals et théâtres institutionnels, mais qui affichent une programmation mixte constituée de

théâtre traditionnel, de théâtre expérimental et même de danse⁴, le performatif occupe une place privilégiée. Toutefois, il ne semble pas représenter un effet de mode, au même titre que le multimédia ou la danse-théâtre à une autre époque. Il surgit par moments, par «actions» pourrait-on dire, au sein d'une chorégraphie, d'une pièce, d'une exposition, et ce, à divers degrés.

Le contexte où se joue le théâtre performatif constitue un premier paradoxe du théâtre performatif. En nous inspirant des principales distinctions relevées par Allan Kaprow à propos du happening et du théâtre (énumérées dans Chateau, 2001, p. 17)⁵, nous constatons que le théâtre performatif se situe bel et bien à l'intersection de deux formes. Une première différence est justement d'ordre institutionnel: alors que le théâtre est généralement diffusé dans une salle organisée en conséquence et équipée d'un maximum de moyens pour créer sur scène des espaces fictionnels, la performance se joue habituellement, mais pas uniquement, dans des lieux «réels» – cafés, environnements naturels, appartements, ruelles, toits –, ce qui a pour effet d'englober performeurs et spectateurs dans un même espace. Bien sûr, il s'agit là de généralisations tendancieuses qui ne rendent pas compte de toute la diversité du spectre théâtral ni de celui de la performance. De nombreux metteurs en scène ont sorti le théâtre dans la rue et, à l'inverse, la performance s'est souvent produite dans des lieux adaptés pour la recevoir, notamment dans des galeries d'art et des musées: les visiteurs sont, pour la plupart, déjà ouverts à des langages artistiques hétéroclites et l'expérimentation constitue déjà une norme, le choc étant, par conséquent, moins fort. Nous tentons simplement de marquer les pôles entre lesquels le théâtre performatif se situe. La présentation de théâtre performatif a généralement lieu dans un théâtre, mais à cette différence près que l'espace scénique ne représente pas un ailleurs imaginaire, extérieur à la scène. La mimésis est détournée, ou

⁴ Notamment, à Montréal, le Festival de Théâtre des Amériques et l'Usine C, pour ne nommer qu'eux.

⁵ Nous appliquerons à la performance ses observations au sujet du happening, bien qu'il y ait une différence certaine entre ces genres et bien que la performance ait pris appui sur le happening. Nous reviendrons plus loin sur les caractéristiques propres au happening et à la performance, en lien avec les procédés de bricolage et de hasard. Les principales différences que Kaprow repère entre le théâtre et la performance concernent le contexte de présentation, le recours ou non à l'improvisation, la facture esthétique, qu'elle soit plus brute ou léchée, et le degré d'importance accordé au caractère éphémère de la présentation théâtrale ou performative.

plutôt retournée contre elle-même et, s'il y a une scénographie, elle est davantage envisagée comme une installation.

Dans tous les spectacles du corpus, de même que dans *Au détour de juin...*, cet espace-installation se caractérise par la marque de l'accumulation: une accumulation d'objets «réels», porteurs d'une histoire qui leur est propre et/ou d'un discours sur la réalité dont ils proviennent. Dans *Poesia e Selvajaria*, différents objets sont mis à la disposition des acteurs-performeurs: une machine à laver, un livre géant, une estrade, un tapis, etc., offrant une multitude de lieux où jouer. Ce sont également ces fonctions qu'assument les vêtements dépareillés, tout juste décrochés des cordes à linge des ruelles de Montréal, dans *Appartement témoin*; la trentaine de vieilles lampes disparates dans *Triométal*; la bâche qui s'étend de plus en plus sur la scène de *Bâche*, justement; les reliques africaines héritées par Jan Lauwers et exposées partout sur la scène de *La chambre d'Isabella*; les récipients de plastique empilés dans *I said I*; la nourriture dans *After sun*; enfin, les vêtements, meubles et même les corps envisagés comme des objets déglingués dans *Alibi*. Discours sur la société de consommation, bribes du quotidien des acteurs-performeurs dont la vie réelle peut ainsi être entraperçue, soutiens de jeu dans l'exécution des actions, les objets créent ici l'environnement scénique. Même lorsqu'il s'agit d'un espace un peu plus symbolique – le lieu d'attente ou de refuge, dans *Alibi* –, l'espace entretient un rapport si direct, si violent avec la réalité qu'il en demeure performatif, c'est-à-dire non-statique, propice aux actions, comme un véritable terrain de jeu où invoquer l'imprévisible et assumer entièrement le réel: acteurs et spectateurs rassemblés dans le même espace/temps.

1.3 «Se regarder casser des œufs»: autoréflexivité et action performative

Parce qu'il s'ancre dans l'action et la présence réelle des acteurs, plutôt que dans la reproduction de quelque chose d'extérieur à la scène, le théâtre performatif parle de lui, de l'espace et du temps qui le composent, des humains qui le font et le vivent, à la fois acteurs et

spectateurs d'eux-mêmes⁶. Il conteste les codes représentationnels du théâtre en proposant un «rapport analogique et métathéâtral de l'action présentée et du principe de représentation lui-même». (Biet et Triau, 2006, p. 71) L'action performative renvoie d'abord à elle-même, à sa propre manifestation. Et c'est aussi pourquoi les présentations de théâtre performatif sont autoréférentielles et renvoient notamment à leur propre processus de création. Tous les spectacles du corpus laissent d'ailleurs entrevoir, d'une façon ou d'une autre, ce que l'on devine être l'ambiance de la salle de répétition, ou alors ils suscitent chez les spectateurs des questions par rapport au processus de création: comment un tel chaos a-t-il pu être *composé* pour *I said I*, *Poesia e Selvajaria* et *Alibi*, par exemple? Le chorégraphe de *Bâche* a-t-il inventé l'histoire que raconte tel acteur-performeur ou celle-ci appartient-elle réellement à son passé? Le plaisir semble si évident sur scène, mais en a-t-il été de même pendant la genèse de *La chambre d'Isabella*? Quelles étaient les règles du jeu, pour *Poesia e Selvajaria*? D'où provient chaque vêtement, chaque objet d'*Appartement témoin*, ont-ils une histoire avec les acteurs-performeurs?

Les créations du théâtre performatif ouvrent sur le processus de création, mais surtout, elles renvoient au corps de l'acteur-performeur. Puisqu'elles se concentrent sur le présent de l'action performative en train de se faire, ces créations portent essentiellement sur un corps exposé au regard, au danger, un corps «présentifié» pourrait-on dire⁷. «Le corps, dans le théâtre moderne "fécondé" par la performance, cesse d'être uniquement un signe, l'acteur cesse d'être uniquement un exécutant – c'est *lui* qu'on aime et pas ce qu'il représente.» (Scarpetta, 1985, p. 207) Cela permet de mieux comprendre le lien qu'entretient le théâtre performatif avec la composition chorégraphique, et ce n'est pas sans raison que plusieurs des spectacles mentionnés appartiennent à la catégorie dite de la danse.

⁶ Dans *Alibi* par exemple, les acteurs-performeurs se filment et commentent l'image projetée en simultané. Richard Schechner définit d'ailleurs la performance par l'expression *showing doing*. (Biet et Triau, 2006, p. 66)

⁷ «Action» n'est cependant pas à confondre avec «mouvement», car bon nombre de performances ne consistent qu'en un corps immobile dans un lieu choisi; se tenir debout est considéré comme une action. Plusieurs expériences sur la durée et l'ennui ont d'ailleurs marqué le champ de la performance.

Puisque le corps constitue le matériau premier de la danse, les chorégraphes ont depuis longtemps senti le besoin de questionner le frottement entre le réel et les codes scéniques. De Pina Bausch à Meg Stuart en passant par Trisha Brown, Anne Teresa de Keersmaecker, Jean-Claude Galotta et, au Québec, Jean-Pierre Perreault, Catherine Tardif, Manon Oligny, Estelle Clareton, Benoît Lachambre, etc., les artistes rangés malgré eux sous l'étiquette hybride «danse-théâtre» ont littéralement jeté la vie sur scène de façons diverses et désordonnées, et ils ont ainsi intégré le performatif dans leur danse. Lorsque Dominique Mercy, dans *Nelken* de Pina Bausch (1982), provoque le public en le confrontant à ses attentes de ce qu'est ou devrait être la danse, et qu'il entreprend un marathon de figures ballettiques complexe et épuisant, il fait entrer le performatif dans la danse, non pas à cause de sa «performance» au sens sportif du terme – cela reviendrait à dire que tous les danseurs sont des performeurs –, mais plutôt par la rupture des conventions scéniques traditionnelles et par le détournement des codes de la danse. Son action est à la fois une auto-citation du genre scénique qu'est la danse, mais réduit aux codes traditionnels et stricts du ballet, et une auto-citation de lui-même, Dominique Mercy, mais réduit à un modèle conventionnel de danseur. Bien qu'il n'attende pas réellement de réponse de la part du public, il s'adresse malgré tout à lui, transgressant la frontière séparant la scène et la salle et s'exposant comme un humain à d'autres humains. Il ne se contente pas de pousser son corps à bout: il le prend pour sujet en le donnant à voir, et pour objet d'un certain chantage, car la violence de son action exerce une culpabilité sur le public dénoncé comme simple «consommateur» de prouesses. Sur le mode ironique, Pina Bausch se sert du performatif pour critiquer le cloisonnement artistique et la réduction d'un genre ou d'un artiste à une étiquette unique. Dans le théâtre performatif, l'autoréflexivité du matériau et l'autoreprésentation des acteurs-performeurs, tour à tour provocatrice, ironique, critique ou tout à fait sincère, tendent également à présenter «de manière sensible la question de l'humain à l'inverse du culte des apparences et de la maîtrise qui caractérise la vie sociale et les représentations médiatiques». (Biet et Triaud, 2006, p. 805)

1.4 «Si le théâtre s'écroule, je plaide la claustrophobie»: le réel invoqué

Plusieurs aspects du théâtre performatif se retrouvent dans la définition que Hans-Thies Lehmann donne du théâtre postdramatique, qui «exige un événement scénique qui serait à tel point pure présentation, pure présentification du théâtre qu'il effacerait toute idée de reproduction, de répétition du réel». (Lehmann, 2002, p. 13) Nous pourrions cependant envisager le théâtre performatif comme l'une des sous-catégories du grand ensemble «théâtre postdramatique». En effet, il se situe, historiquement, «après» le théâtre dramatique, mais son enjeu ne vise plus tant la déconstruction du récit que la confrontation avec le réel.

Désenchanté ou nostalgique, le théâtre fait donc peu à peu son deuil de toute image globale et cohérente du monde: il n'espère plus pouvoir représenter "la Réalité"; par contre, il ne cesse d'invoquer "le réel". L'objet de cette quête, [...] c'est de présenter des réalités [...]. (Saison, 1998, p. 43)

Invoquer le réel revient à préférer le fragment à l'ensemble: jeter sur scène des morceaux de banal plutôt qu'imposer une réalité monolithique. Ces morceaux de réel sont par la suite «collés», «montés», bricolés donc par le metteur en scène et les acteurs. Puisque le réel passe entre plusieurs mains, puisqu'il devient l'objet de plusieurs regards et donc de plusieurs points de vue, ce qui ressort comme vision du monde, ce sont des réalités multiples et ouvertes à la différence. Ce rapport au réel correspond précisément à ce qui distingue le théâtre performatif du théâtre représentationnel. Dans le théâtre performatif, il n'y aura pas de monde cohérent construit de manière *synthétique*, dans aucune des deux acceptions du terme: ni l'élaboration d'une synthèse ni le processus de fabrication artificielle. Le jeu n'est plus fondé sur l'interprétation, l'émotion ou la justesse de la représentation de «quelque chose d'autre», mais bien sur des actions concrètes qui ne prétendent pas être autre chose que ce qu'elles sont, qui s'entrouvrent donc sur une multitude d'images et de sens, qui peuvent désormais se prolonger dans la tête des spectateurs.

Au même titre que l'individu, qui «ne peut être défini que dans la multiplicité d'interférences qu'il établit avec le monde environnant» (Maffesoli, 1990, p. 244), le spectateur du théâtre performatif est lui aussi aux prises avec un travail associatif à travers la multitude de signes offerte. Son imaginaire travaille, sa mémoire également, ses sens

principalement. Car si le théâtre se produit toujours «en étant à la fois une pratique entièrement signifiante [sic] et totalement réelle» (Lehmann, 2002, p. 161), le théâtre performatif, en assumant radicalement le réel, fait paradoxalement basculer ce dernier dans le symbolique. Les symboles naissent de cet extrême: c'est parce que nous sentons l'odeur des boulettes de viande hachée en train de cuire à la fin d'*After sun* que peut apparaître dans l'esprit des spectateurs l'idée de la chair calcinée et donc de la mort. Et c'est parce que le tremblement des corps, à la fin d'*Alibi*, dure non pas une ou cinq, mais dix minutes, qu'il en vient à contaminer le corps des spectateurs, pouvant donner l'impression que toute la salle est sous tension, prête à exploser littéralement. Bien sûr, le théâtre performatif n'est pas le premier à introduire le réel dans un cadre scénique, mais il le fait avec une telle radicalité – et dans une tout autre visée celle du naturalisme – que le symbolique issu de ce que nous pourrions appeler l'«extrême réel» bascule à son tour dans une forme d'éthique comportementale du théâtre, dans une manière d'assumer une fonction sociale de l'art, notamment en invitant les spectateurs à une expérience collective, comme ont pu le faire à leur façon d'autres formes scéniques tel le théâtre d'agit-prop par exemple.

Ce lien direct avec le réel et ce caractère «expérimental» du théâtre performatif peuvent ainsi provoquer différents états, notamment la crainte, la surprise ou l'ennui. La crainte ne naît pas chez les spectateurs parce qu'ils *s'identifient* à un personnage effrayé, mais bien parce qu'ils ne veulent pas *être identifiés*, c'est-à-dire sortir de la masse que forme le public de théâtre. Une peur surgit de l'éventualité de se voir interpellé et il suffit, pour s'en convaincre, de penser à cette séquence tout à fait particulière d'*After sun* où l'un des acteurs-performeurs explique comment être heureux dans la vie, l'une des étapes du bonheur étant symbolisée par l'action d'enlever ses sous-vêtements. Les spectateurs sont invités à aller sur scène pour mettre en pratique cette étape... et plusieurs y vont et se dévêtent. La crainte peut également surgir face à une action dont le coefficient de risque est très élevé pour l'acteur-performeur. Invoquer le réel, c'est faire place à l'imprévu et donc à l'éventualité d'un

accident⁸. Dans *Bâche*, par exemple, un acteur-performeur se fait enserrer la tête dans un chandail, puis «traîner» au sol par un autre acteur-performeur qui tire sur l'une des manches. L'image est si forte et dérangeante que certains spectateurs craignent l'asphyxie de l'acteur-performeur.

L'état de surprise, quant à lui, apparaît d'abord lorsque s'intègrent à l'univers scénique des éléments réels tirés de la vie quotidienne: le «vrai» livreur de pizza qui cogne à la porte du théâtre dans *Appartement témoin* et vient apporter une pizza aux acteurs-performeurs. À l'inverse, des actions d'une extrême étrangeté font naître l'étonnement, par exemple l'entrée des danseurs de *Poesia e Selvaggia*, marmonnant dans une langue incompréhensible, piétinant, jambes nues, et coiffés d'immenses chapeaux de fourrure. Enfin, l'ennui ou le malaise se font ressentir face à un moment démesurément long, notamment les quatre minutes de temps mort, bien comptées, en plein milieu de la présentation d'*Alibi*. Les états, comme les actions et les points de vue offerts, se présentent, dans tous ces exemples, sous la forme d'un bricolage hétérogène faisant écho à celui qu'effectue l'individu de la réalité. Ce traitement bricolé inhérent au théâtre performatif l'inscrit dans la veine d'une forme multiple.

1.5 «Une collection de toutes petites choses bien réelles»: théâtre performatif et forme multiple

Contrairement à ce que nous croyions au cours du processus d'élaboration de la création *Au détour de juin...*, forme multiple et forme hybride ne sont pas synonymes. La forme scénique multiple ne se présente pas en «état d'hybridation» (Doumet *et al.*, 2001, p. 7), état

⁸ Une deuxième différence entre théâtre et performance, énoncée par Kaprow, porte justement sur le hasard et l'improvisation, présente dans la performance mais exclue de la définition du théâtre conventionnel, qui suppose que les gestes et les répliques soient répétés à l'avance, toujours les mêmes, et que tout soit mis en place pour éviter justement les imprévus et les accidents. Dans le chapitre traitant du hasard, l'expression «composition en direct» sera préférée au concept d'improvisation qui présente bon nombre de contradictions, mythes et présupposés sur lesquels nous reviendrons. Dans le théâtre performatif, des moments dits «imprévisibles» sont juxtaposés à des moments répétés, bien que la frontière entre les deux soit parfois mince ou que l'effet produit soit trompeur et qu'un moment ayant «l'air réel» soit en fait composé.

qui se définirait plutôt comme une greffe de deux composantes distinctes rendues homogènes. Certaines œuvres, qui utilisent pourtant du performatif – *Genesi, from the Museum of Sleep* de Romeo Castellucci, ou *La belle meunière* de Christoph Marthaler par exemple – proposent une synthèse esthétique, un amalgame si habile des différents niveaux thématiques et symboliques que le «précipité», au sens chimique du terme, ne permet pas, quoique hybride, que l'on puisse distinguer au premier regard les différentes couches qui le composent, ni même les étapes de sa fabrication. La forme scénique multiple se présente plutôt comme un collage effectué par procédé de juxtaposition et de superposition de moments différents, lesquels conservent leurs caractéristiques propres et peuvent même n'entretenir aucun lien entre eux. Il n'y a ni fusion ni indifférenciation; l'hétérogénéité est conservée. Un spectacle comme *La chambre d'Isabella* par exemple, composé de moments dansés, chantés, joués ou narrés, se rapproche davantage de la forme multiple que les spectacles de Castellucci ou de Marthaler.

Cela ne veut pas dire que la cohérence esthétique fasse défaut chez les praticiens de la forme multiple. La cohérence se situe ailleurs, notamment sur le plan de la thématique ou de la prémisse en amont du spectacle, ou alors elle surgit de ce que l'on pourrait nommer la signature de l'artiste, c'est-à-dire d'une sensibilité qui lui est propre et qui se reconnaît, de spectacle en spectacle, à travers les différents choix qu'il effectue. Dans les spectacles du corpus, la cohérence esthétique naît de diverses façons. Dans *After sun*, par exemple, une unité se dégage du montage rythmique qui relie les tableaux, alors qu'elle est plutôt repérable à travers l'humour et l'étrangeté des actions dans *Triométal*, ou à travers la dynamique festive de l'équipe de création dans *La chambre d'Isabella*. Dans *Appartement témoin*, c'est le caractère «quotidien» et «recyclé» des objets et vêtements utilisés, contrastant avec la scénographie toute blanche, esthétisée, stérilisée pourrait-on dire, qui sert de liant au spectacle. Dans *Alibi*, la cohérence est maintenue par une atmosphère de malaise et de tension latente, et qui se répercute jusque dans les choix chromatiques du spectacle, sorte de gris-brun taché. Enfin, le dialogue musical entre l'acoustique et l'électronique constitue le fil d'Ariane de *I said I*, alors que le ludisme irrévérencieux assume plutôt cette fonction dans *Poesia e Selvaggia*.

Nous pourrions parler ici de «singulier[s] pluriel[s]», tels que définis par Jean-Luc Nancy⁹, puisque, malgré l'hétérogénéité des langages, une certaine unité de ton, d'énergie ou de qualité de présence se laisse repérer. Sur tous les plans – ontologique, sociologique et esthétique –, une attraction vers l'unité demeure et son absence totale conduirait sans doute à diverses formes de dysfonctionnement: dédoublement de personnalité chez l'individu, anarchie destructrice sur le plan social et ramassis «illisible» du côté esthétique. L'intention sous-jacente à la forme multiple n'est cependant pas de constituer un ensemble qui serait esthétiquement homogène, mais de présenter une collection de fragments aux contours discernables, fragments qui entretiennent entre eux une forte dynamique résultant d'une «impatience de toute limitation»¹⁰, d'une foi en l'utopie de la pluralité comme libération des dogmes. En fait, il s'agit d'admettre la pluralité, même si elle se trouve à l'intérieur d'une unité plus vaste – «l'unité n'est rien d'autre que sa diversité», dit Nancy (2002, p. 173) – et non de vouloir la nier en la diluant dans une forme unilatérale véhiculant une vérité unique.

En tant que forme multiple, le théâtre performatif se présente comme fondamentalement hétérogène, affichant l'échec de la greffe au profit d'une interaction entre les composantes, mais aussi entre fragment et totalité: chaque élément du théâtre bricolé semble chercher sa place dans un tout fugitif, insaisissable, voire improbable – parce que morcelé, non voulu, informe –, mais qui laisse l'empreinte de son manque sur chaque détail. Si nous voulions établir un parallèle avec l'individu contemporain, nous pourrions avancer que les actions qu'il effectue dans le but d'affirmer son individualité et sa différence sont d'autant plus fortes qu'elles portent, en creux, le manque d'une collectivité possible. Dans le cas d'*Au détour de juin...*, cette problématique se retrouvait en filigrane des tableaux: comment affirmer sa présence individuelle tout en étant dans le groupe? De quelle façon se présenter aux autres tout en essayant de *faire tenir ensemble* tous les morceaux qui nous composent? Comment se

⁹ «Il faut un monde qui ne soit que celui des singularités, sans que leur pluralité puisse être construite comme une unitotalité. Mais il faut aussi un monde.» (Nancy, 2002, p. 72) «Le mouvement vers la greffe, ou la rencontre active de composantes dissemblables, dévoile-t-il l'inévitable de l'unité, à formuler dans une théorie, ou dissimule-t-il la fragmentation originaire d'une réflexion esthétique, prise entre la désunion interne et la présupposition unitaire de l'idée d'art?» (Doumet *et al.*, 2001, p.6)

¹⁰ L'expression est empruntée à Michel Maffesoli, qui l'utilise pour décrire le trait de l'esthétique baroque, forme multidirectionnelle à l'origine des œuvres contemporaines du corpus. (1990, p. 179)

différencier malgré un besoin criant des autres et une envie de ne former qu'un avec les autres¹¹? «Comment résister à l'envie de bêler», demandait l'un des acteurs-performeurs?

¹¹ Selon Adorno, les parties sont «des centres de forces qui tendent vers la totalité et sont naturellement, par nécessité, également préformés par celle-ci». (Olive, 2004, p. 13)

CHAPITRE II

«FALLAIT PAS EN METTRE PARTOUT»: UN ÉTAT DE MALLÉABILITÉ PAR LE BRICOLAGE

2.1 «Je me multiplie, tu t'hybrides, il se juxtapose, nous nous éparpillons»: tentatives de défrichage

En raison de la relation qu'il établit entre le «morceau» et l'ensemble, la notion de bricolage convient mieux à la forme multiple et performative qu'une quelconque métaphore chimique. Procédé à la fois esthétique et thématique – politique, pourrait-on dire, si l'on pense aux visées propagandistes des «artistes-bricoleurs» des années 1920 en Europe –, le bricolage est d'abord mis à jour dans le champ scientifique et anthropologique, et il consiste essentiellement en une combinatoire des «résidus et des débris d'événements [...] des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société». (Lévi-Strauss, 1962, p. 32) L'anthropologie n'est d'ailleurs pas si éloignée des quêtes du théâtre performatif, lequel tente aussi de comprendre l'humain «à partir du moment où le type d'explication qu'on cherche vise à réconcilier l'art et la logique, la pensée et la vie, le sensible et l'intelligible». (Lévi-Strauss cité dans Pavis, 2002, p. 19) Les observations que fait Lévi-Strauss à travers la lentille anthropologique sur le concept de bricolage seront adaptées dans ce chapitre à la sphère du théâtre performatif qui peut être envisagé comme un théâtre bricolé. De retour dans le domaine des arts depuis quelques années, le bricolage vient actuellement rendre compte d'une réalité morcelée où la technologie a définitivement changé notre rapport au temps, à l'espace et à l'identité, mais son retour vient également opposer une résistance à la société de spectacles qui produit bon nombre de divertissements, ces «“usines à rêves” de l'industrie culturelle» dont parle Michel Deutsch (1999, p. 36), qui se présentent en un seul morceau, faciles à consommer, faciles à comprendre, faciles à vendre.

Le bricolage implique également un caractère brut, spontané, voire ironique de la présentation scénique. Si le théâtre de l'hybridation tend à créer une nouvelle réalité¹ – une réalité étrange, certes, de par son hybridité justement –, le théâtre du bricolage donne plutôt à voir une reconfiguration qui affiche clairement la provenance de chaque morceau, un nouveau traitement de la réalité qui vise peut-être à mieux la comprendre, tout simplement, comme s'y essaie l'anthropologie sur son terrain. Il rompt avec toute tradition illusionniste et tente plutôt de susciter une reconnaissance: la réalité de la scène est au plus près de la réalité de la vie. C'est également pourquoi le théâtre du bricolage semble lui-même se «reconnaître», se désigner du doigt à chaque instant, dans un grand élan autoréflexif: «Ce que le théâtre du bricolage rend manifeste, dans sa façon d'actionner les restes et les êtres pris dans le mouvement des choses, c'est l'objet même du théâtre.» (Deutsch, 1999, p. 14) Ce caractère métathéâtral est, entre autres, ce qui rapproche le théâtre bricolé du théâtre performatif qui, comme nous l'avons vu précédemment, questionne lui aussi le matériau scénique.

Il existe évidemment plusieurs types de bricolage – ainsi qu'il existe plusieurs niveaux d'utilisation du hasard. Durant le processus de création, le bricolage relève du geste du metteur en scène et de l'action de l'acteur-performeur, et, au cours de la présentation scénique performative, le bricolage n'est plus que du ressort de l'acteur-performeur qui l'utilise alors en direct. Tandis que le hasard peut également avoir une place non seulement dans l'élaboration d'une création, mais aussi dans l'organisation de sa forme finale, un autre type de bricolage se profile alors: celui effectué par le hasard lui-même. Dans le cas d'*Au détour de juin...*, chaque tableau était collé à un autre par un geste aléatoire, soir après soir, le hasard «opérant» un «choix qui entraîn[ait] une réorganisation complète de la structure». (Lévi-Strauss, 1962, p.29)

¹ «[...] l'hybride est bien le lieu d'une interaction entre des éléments différents pour faire advenir une réalité nouvelle, une nouvelle langue, un nouvel art [...]» (Picon-Vallin, 2001, p. 114)

2.2 «Ça sentait bon le magnolia dans les toilettes de la station-service»: collage et montage à l'ère de la mise en scène

Ce que nous entendons par bricolage regroupe en fait les notions de montage et de collage, dont Denis Bablet décrit les caractéristiques dans son ouvrage sur le théâtre des années 1920. (1978, p. 10-12) Le collage se caractérise par une interruption de la continuité spatiale et temporelle, un attrait pour la simultanéité et une volonté de rompre brutalement avec toute conception illusionniste. Le montage constitue plutôt le rapport «construit» entre les divers matériaux impliqués et il affiche l'intention du créateur: monter, c'est choisir. Si le collage est davantage de l'ordre du «quoi» – la matière –, le montage relève plutôt du «comment» – la manière. Mais les deux sont souvent indissociables et tendent à mettre en relation des éléments disparates. Le collage et le montage ne s'effectuent pourtant pas dans le même temps de la création. Nous pourrions dire que le collage se fait de manière paradigmatique: à l'intérieur d'une même séquence, plusieurs actions sont collées et, puisqu'il s'apparente à un travail de superposition, le collage relève d'un traitement spatial, se rapprochant de la forme picturale. Il faudrait d'ailleurs privilégier le pluriel: une œuvre scénique multiple comporte plusieurs collages. Le montage, quant à lui, correspond davantage à une succession de séquences contrastées de nature différente; parce qu'il repose sur la juxtaposition, il est de l'ordre du syntagme, du mouvement, d'un traitement temporel qui s'apparente beaucoup plus à la forme cinématographique que picturale.

Les spectacles de Lauwers sont bricolés de la sorte, de même que ceux de Catherine Tardif – notamment *Triométal*, où un solo rappelant le patinage artistique suit un tableau dont le mouvement, minimal, s'accompagne d'une musique *heavy metal*. Le montage effectué par la chorégraphe ressemble à une succession de diapositives hétéroclites² qui laissent chez le spectateur des impressions diverses et l'invitent à s'abandonner à une perception sensorielle. Tardif se présente davantage comme une monteuse et la multiplicité de *Triométal* se situe moins dans la superposition de genres scéniques à l'intérieur d'un même moment que dans la

² L'image des diapositives n'est pas utilisée au hasard; dans *Au détour de juin...*, des diapositives étaient utilisées de façon littérale, servant à projeter les titres des tableaux sur le mur.

juxtaposition de séquences de nature hétéroclite. Bien sûr, les frontières entre œuvre montée et œuvre collée ne sont pas tout à fait imperméables: la plupart des spectacles du corpus se caractérisent à la fois par une utilisation du collage et du montage, mais il est possible de n'utiliser que l'une ou l'autre de ces opérations du bricolage. Un spectacle comme *Poesia e Selvajaria* se présente davantage comme un exercice de collage dont les différentes actions sont superposées les unes aux autres, sans structure liante manifeste ni agencement des actions en séquences, ce qui constituerait un montage.

Lorsqu'elles se retrouvent toutes deux dans la composition d'une œuvre théâtrale, une dynamique paradoxale relie les deux opérations: si la superposition violente qu'implique le collage tend à briser les liens de cause à effet, le montage est précisément un art de la relation: «c'est là la fonction du montage qui, de même qu'il désavoue l'unité par la disparité évidente des parties, contribue en tant que principe formel à sa restructuration.» (Adorno cité dans Olive, 2004, p. 12) Le montage crée le «contexte de réception» qui donne sens aux différents collages de l'œuvre bricolée. Sans pour autant adoucir le choc créé par la juxtaposition des différents éléments, le montage engendre ce monde grouillant de mondes, ce *singulier pluriel*. L'acte de création vient de cette mise en relation inédite, de cette construction à l'hétérogénéité volontairement exhibée, où l'on distingue très bien les coupures et traces de colle, comme autant de signes laissés par l'artiste pour se faire repérer: «ce qu'il produit, non seulement portera la trace de l'activité et de l'actualité de sa production, mais encore se réduira à montrer cette trace». (Chateau, 2001, p. 20) C'est qu'à travers cette trace soulignée, le bricoleur – que ce soit le metteur en scène ou l'acteur-performeur – transmet son rapport au monde, qui n'obéit à aucune autre logique que celle, secrète et complexe, de la subjectivité.

[...] la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu[e le bricoleur] ne se borne pas à accomplir ou exécuter; il “parle” non seulement avec les choses [...] mais aussi au moyen des choses: racontant, par le choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi. (Lévi-Strauss, 1962, p. 32)

Au metteur en scène désireux de pratiquer un théâtre du bricolage s'ouvre un large champ de possibles: tous les objets sont permis, et toutes les utilisations, emprunts, citations

possibles sont bienvenus, agissant à titre de «corps étrangers» – notion indissociable du bricolage. Ces derniers deviennent prétextes au jeu³, comme une façon de «rappeler l'extérieur à soi». (Samoyault, 2001, p. 184) Ce rapport du bricolage à l'étrangeté implique également une acceptation de l'altérité. Puisqu'il tente un traitement multiple de la réalité, le bricolage joue avec l'hétérogène et l'hétéroclite, termes où le préfixe *hétéro* renvoie explicitement à *l'autre*: l'autre comme «étranger à soi» (Fontaine, 2004, p. 83), mais aussi l'autre comme étranger *en* soi. Ces rapports multiples à l'altérité, qu'elle soit extérieure ou intérieure, est précisément l'objet d'exploration dans *Alibi*, par la mise en scène de corps comme des territoires «occupés» de spasmes et de réactions incontrôlables qui placent chaque acteur-performeur dans une relation violente et contradictoire avec soi et avec l'autre. *Alibi* convoque ainsi les spectateurs à un collage violent d'états de nature opposée: une fille est assise sur une chaise et chante doucement; la seconde d'après, elle renverse la chaise et tend la main comme si elle voulait agripper quelqu'un. *Bâche* traite également de cette thématique, par l'exhibition de personnalités multiples à travers des récits de vie, de même que par des rapports de domination et de soumission entre acteurs-performeurs. Enfin, *Triométal* aborde l'altérité par une recherche sur des états de corps empreints de maladresse, de naïveté et de défaillance⁴.

Le théâtre performatif cherche souvent à rendre compte des rapports aux autres, tout aussi bricolés que les états intérieurs qui habitent les individus contemporains: collage de haine, de besoin, d'amour, de peur, qui s'actualise souvent dans une relation à l'espace, ou

³ L'une des prémisses d'*Au détour de juin...* consistait d'ailleurs en la contamination d'un espace vide par des corps étrangers: objets, meubles, nourriture, vêtements, corps des acteurs, bouts de texte, débris de vaisselle, etc. Nous voulions cette contamination progressive, mais la présence du hasard, et plus précisément l'organisation aléatoire des tableaux, a rendu toute linéarité difficile, voire impossible, y compris sur le plan d'une progression spatiale: si un tableau comme «Apprendre la mort de celui qu'on insultait au secondaire», dans lequel Marie-Ève Dubé et Claudine Robillard dansaient pieds nus et occupaient tout le centre de la scène, suivait un autre intitulé «Genèse», dans lequel des bibelots étaient cassés à même le sol, il fallait nécessairement balayer les débris de porcelaine et dégager l'espace. Celui-ci se transformait donc, mais n'obéissait à aucune logique strictement cumulative.

⁴ Ces états de corps sont amplifiés par les costumes des trois acteurs-performeurs: fabriqués en tissu synthétique, ils sont à la fois trop petits, démodés et inconfortables. L'un des moments les plus touchants du spectacle est d'ailleurs lorsque l'un des acteurs-performeurs tente de sortir la tête d'un chandail à col roulé, ce qui donne lieu à une danse maladroite.

plutôt au territoire que l'on divise, protège, défend, ou alors qui sert à nous cacher, tel ce plancher amovible dans *Appartement témoin* dont certains morceaux pouvaient se décoller, créant des trous étroits où les corps tentaient de s'immiscer.

Si le théâtre est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie, une sorte d'atroce poésie s'exprime par des actes bizarres où les altérations du fait de vivre démontrent que l'intensité de la vie est intacte, et qu'il suffirait de mieux la diriger. (Artaud cité dans Servos, 1987, p. 140)

Par son utilisation du bricolage, le théâtre performatif se caractérise par l'accueil de l'altérité, mais d'une altérité entendue également comme une présence tolérée du banal, du laid, de l'informe. Témoinnant d'un élan vers une plus grande liberté créatrice, le théâtre performatif tente d'amoindrir les frontières divisant le majeur et le mineur. Le glanage est encouragé, s'effectuant autant dans le territoire poétique que dans le territoire prosaïque.

Dans *Au détour de juin...*, plusieurs niveaux de représentation s'entrecroisaient, notamment des jeux «dramatiques», dans le sens de jeux de rôles. Ces derniers étaient cependant assumés en tant que jeux, donc en tant que fictions. Dans le tableau «Veux-tu faire un p'tit peu l'amour avant?», par exemple, Claudine Robillard, l'une des actrices-performeuses, demandait à Simon Caplette Charette: «Est-ce qu'on joue? Toi, tu fais le gars, moi je fais la fille.» Au hasard, ces moments pouvaient être collés à ce que nous appelions des «jeux de société», comme dans le tableau «Ils ont trouvé Saddam dans un trou, veux-tu du beurre?» qui consistait à recueillir, chez les spectateurs, des sujets d'actualité qui donnaient lieu à un débat social, rapidement désamorcé par le bavardage creux des acteurs-performeurs. Les acteurs-performeurs devaient alors se prêter à l'exercice de la création en direct, tout en respectant, en parallèle, les règles du jeu que nous avions préétablies ensemble. Certains moments étaient aussi caractérisés par un contact avec le public, notamment dans «Montréal, Studio-Théâtre Alfred-Laliberté, le 2 juin 2005, etc., etc.» où Noë Cropsal demandait au public de l'aider à écrire une lettre d'invitation qu'il remettait à une spectatrice, différente chaque soir. D'autres tableaux présentaient des moments chorégraphiés; d'autres encore, des moments d'extrême quotidienneté. Écho à cette «pléthore de langages formels

hétérogènes», ou alors à ce «montage d'éléments lyriques, épiques, dramatiques», dans la définition du théâtre postdramatique telle que proposée par Lehmann. (2002, p.13)

Ce collage de formes et de styles hétéroclites s'accompagnait forcément d'un collage sur le plan textuel. *Au détour de juin...* ne présentait certainement pas un texte, mais plusieurs. Les textes «fixes» – c'est-à-dire qui ne contenaient aucun élément variable – prenaient, pour la plupart, l'allure de monologues, à caractère souvent énumératif⁵, notamment celui de «Leçons de camouflage», longue liste de parfums associés à des états, situations ou sentiments de la vie quotidienne. Faisant écho au concept de géométrie variable à la base du spectacle, certains textes se présentaient plutôt comme des variations sur un même thème, et la manière de les transmettre variait, elle aussi, soir après soir. Ainsi, dans le tableau «Pépé m'a dit: "J'ai déjà été majorette"», les acteurs-performeurs arrachaient au hasard des feuilles sur lesquelles étaient écrites des phrases complétant la proposition: «Je ne suis pas celui que vous croyez, mais... ». Ce collage de formes contraires était pour nous l'écrin troué de failles par où le réel pouvait s'immiscer. De cet écrin jaillissait également la poésie. Dans «Bouche pleine», par exemple, pendant que Noë Cropsal disait un texte en arménien et faisait traduire ses propos par sa partenaire de jeu Marie-Ève Dubé, les deux autres acteurs-performeurs croquaient chacun dans une pomme et s'échangeaient des bouchées. Le collage de cette action à la parole se présentait comme la métaphore enfantine de la traduction, ce passage parfois trouble d'une langue à l'autre avec toute la multiplicité d'interprétations qu'il suppose.

Agencer cette collection de moments, d'états, d'actions disparates, ne relève plus, dans le travail chorégraphique ou de mise en scène, d'une sorte d'écriture spatiale qui serait linéaire,

⁵ C'est d'ailleurs l'un des traits caractéristiques de la parole dans le théâtre performatif. Le texte d'*After sun* se présente de la même façon, comme une série de monologues offrant divers points de vue sur une jeunesse s'essouffant dans la vitesse, le danger et l'envie d'être un autre que soi – jeunesse marquée par les corollaires de l'individualisme, c'est-à-dire l'ambition vaine et une cuisante solitude. La prise de parole par les acteurs-performeurs d'*I said I* reposait, elle aussi, sur un monologue énumératif de Peter Handke, mais distribué entre plusieurs voix. *Alibi*, *Appartement témoin* et *Bâche* présentaient également ce même type de monologue, comme autant de variations sur un même thème offrant, par le fait même, un traitement multiple de la réalité, tout en établissant un rapport direct avec le public. Préférer le monologue au dialogue permet aussi d'éviter la possibilité d'une situation fictionnelle donnant à voir des personnages.

mais bien d'un travail de composition polyphonique, beaucoup plus proche du modèle musical que de son pendant littéraire. À ce modèle musical, le théâtre bricolé emprunte notamment un «jeu d'échos ou d'oppositions», une «perspective ouverte sans point de vue totalisant». (Scarpetta, 1985, p. 181-182) Et si le bricolage dadaïste ou surréaliste des années 1920 se rapprochait davantage de la partition de jazz, canevas rythmique bigarré, amalgame d'arrangements préalablement convenus et de moments improvisés, les metteurs en scène-bricoleurs du théâtre performatif s'apparentent aux disc-jockeys de la musique électronique ou électro-acoustique, avec leur échantillonnage de matériaux composites, de sons, bruits et chansons pillés à même la culture musicale et urbaine. Ils effectuent un collage subjectif de matériaux préfabriqués, qu'ils assemblent en direct et selon la logique de leur propre subjectivité, s'exposant peut-être davantage en tant que performeurs qu'en tant que musiciens.

En raison de leur récupération de la culture populaire, les bricolages des disc-jockeys et des metteurs en scène du théâtre performatif sont non seulement teintés par la subjectivité du bricoleur, mais également par un commentaire souvent ironique sur la réalité dont ils proviennent. Ainsi ce moment, dans *Appartement témoin*, où une actrice-performatrice assemblait une table de pique-nique portable qu'elle transportait dans une petite valise de métal, subtil clin d'œil à la surenchère de gadgets vendus dans les sociétés occidentales pour leur aspect soi-disant pratique et leur valeur d'économie d'espace. Cet exemple de collage n'est pas sans liens avec les bruits de caisse enregistreuse ou de machine à boules intégrés dans les pièces électroniques d'Amon Tobin.

2.3 «Se scotcher en public et ne pas avoir honte: l'acteur-performeur en tant que bricoleur au présent

Le rapprochement avec des genres musicaux distincts n'est pas la seule différence que nous pouvons observer entre le bricolage des années 1920 et celui d'aujourd'hui. Dans les années 1920, le théâtre bricolé des dadaïstes et des surréalistes se présentait comme une scène-laboratoire sur laquelle d'étranges objets rencontraient des corps atypiques qui

rencontraient eux-mêmes des bouts de textes récupérés⁶. Dans l'art du bricolage, le principe artisanal par excellence est la dé-hiérarchisation des matériaux. Cependant, bien qu'on assiste tout de même à une subversion des codes habituels du théâtre⁷ et à une coprésence de genres multiples, la dé-hiérarchisation, dans le théâtre performatif, se situe davantage du côté des «actions» de nature diverse – des actions théâtrales, c'est-à-dire représentationnelles, collées à des actions performatives, réelles, littérales – que sur le plan des matériaux que sont le corps, l'objet, l'espace, l'éclairage, etc. Dans le théâtre performatif, l'acteur-performeur n'est pas l'un des éléments d'un ensemble où la hiérarchie serait abolie: il est le point de départ et d'arrivée de la création, il est générateur de tout ce qui advient, et il arrive même qu'il manipule en direct les éclairages ou la musique, comme c'était le cas dans *La chambre d'Isabella* de Jan Lauwers. L'acteur-performeur est fondamentalement multiple, bricolé de toutes sortes de fonctions – récitant, peintre, danseur, «autobiographe scénique». (Pavis, 2002, p. 246) À l'instar du bricoleur de Lévi-Strauss, l'acteur-performeur doit composer au cœur d'un «univers instrumental clos» – en un temps et un lieu – et «la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les “moyens du bord”, c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus». (Lévi-Strauss, 1962, p. 27)

En nous inspirant du classement de Lévi-Strauss qui distingue le bricoleur de l'ingénieur, nous pourrions dire que l'acteur du théâtre traditionnel s'apparente à une sorte d'«acteur-ingénieur», alors que l'«acteur-bricoleur» constituerait une autre appellation de l'acteur-performeur. Contrairement à l'acteur-ingénieur qui opère au moyen de conventions, de repères psychiques et inconscients, de données physiques également, l'acteur-bricoleur opère au moyen de signes et s'adresse à «une collection de résidus d'ouvrages humains, c'est-à-dire

⁶ Bricolage que n'aurait pas renié Lautréamont, passé maître dans l'exercice du collage, à une autre époque et dans la sphère de la littérature, lui qui a illustré la puissance de l'image poétique par la juxtaposition d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection.

⁷ Son lien avec la performance confère au théâtre performatif un caractère beaucoup plus brut que dans le théâtre traditionnel. C'est d'ailleurs une autre différence relevée par Allan Kaprow au sujet de la performance et du théâtre. Dans la performance, le matériau s'apparente souvent à un bric-à-brac: les mots n'ont pas plus d'importance dans la construction du sens et/ou dans le simple plaisir des sens que les autres éléments – actions, musique, chorégraphie, échanges avec le public, transformation de l'espace, rapport aux objets, etc. Les éléments théâtraux, c'est-à-dire les jeux de rôles, les textes répétés, les tensions dramatiques planifiées, agissent à titre de composantes supplémentaires disponibles.

à un sous-ensemble de la culture». (1962, p. 29) Pour que l'acteur-performeur soit également bricoleur, il est important de ménager une place à sa liberté, que ce soit par moments ou encore dans l'intégralité d'une présentation scénique. Le recours au hasard constitue l'une des voies possibles pour permettre à l'acteur-performeur de «bricoler» avec les possibles matériels mis à sa disposition, mais aussi avec ce que nous pourrions nommer les possibles événementiels, c'est-à-dire avec tout ce qui peut advenir de façon imprévisible au cours de la présentation.

Le bricolage de l'acteur-performeur dans le théâtre performatif s'effectue cependant à un autre niveau et ne concerne pas seulement les possibles matériels ou les imprévus; il touche également aux potentialités de l'acteur et aux différentes couches de sa personnalité. Bien que son action questionne le matériau théâtral – comme ce pouvait être le cas dans les années 1920 –, cette réflexivité est aujourd'hui doublée d'un jeu sur l'identité de l'acteur-performeur: il se joue lui-même, c'est-à-dire qu'il joue les différents morceaux qui le composent, ou même ceux qui ne le composent pas, passant subrepticement du réel à la fiction, mais en s'exposant toujours en tant que lui-même. Les acteurs-performeurs du théâtre performatif portent d'ailleurs leur vrai nom sur scène⁸, ou alors ils n'en portent aucun, comme dans *Appartement témoin* ou *After sun*⁹. Il revient ainsi aux spectateurs de tenter le jeu du discernement entre le vrai et le faux dans ce qui est dit, ou bien entre le dramatique fictionnel et le performatif autoreprésentationnel. En exposant autant de points de vue sur ce qu'est ou peut être l'acteur-performeur, il s'agit ici de mettre en scène une «multiplicité de coexistences virtuelles», comme le dit Gilles Deleuze. (Cité dans Batt, 2001, p. 81) En d'autres termes, les acteurs-performeurs exposent non seulement les différentes identités qui

⁸ Dans *Au détour de juin...*, les acteurs-performeurs s'interpellaient également par leur vrai prénom, ce qui créait un rapport d'intimité entre eux, ainsi qu'entre les spectateurs et eux, même dans les tableaux où le texte était fixe: c'était le cas dans «Les fesses serrées devant la vie», inspiré des exercices d'endurcissement du *Grand cahier* d'Agota Kristof, où les acteurs-performeurs se soumettaient à une séance d'initiation qui impliquait l'apprentissage de la douleur, de l'insouciance, de la colère... Nous avons ainsi pu constater la différence d'impact créé par une phrase comme «Apprends-moi à ne pas m'excuser», si nous ajoutions simplement le prénom de l'acteur-performeur au début de cette même phrase.

⁹ Le texte publié ne présente pas plus d'indices quant aux noms des émetteurs. Les monologues y défilent, sans notes, sans didascalies, sans indications de mise en scène. Ils pourraient être distribués au hasard, à des femmes ou des hommes et à un nombre variable de locuteurs.

coexistent en eux, mais ils révèlent également leurs identités rêvées, espérées, idéalisées, donc virtuelles, comme c'était le cas dans *After sun* lorsque l'acteur-performeur énumérait le nom de toutes les personnalités qu'il aurait voulu être. Puisqu'il s'agit d'existences possibles, qu'elles soient effectives ou imaginées, nous pouvons les rapprocher du concept de «compossibilité» tel que forgé par Leibniz (Foix, 1987, p. 14) et appliqué ici aux sphères identitaire et esthétique. Tout se passe comme si les acteurs-performeurs s'exposaient sur scène en disant: «je suis ça et ça et ça, mais je pourrais aussi être ça et ça et ça encore»¹⁰. La préposition «et» a ainsi remplacé «ou». De par leur racine – *com, cum*: «avec» –, la compossibilité, de même que la com-position et la com-binatoire que nous aborderons dans le chapitre suivant, admettent et même impliquent la présence du multiple et l'inclusion des possibles.

Dans le théâtre performatif, la nature de l'acteur-performeur ressemble davantage à celle du danseur dans la danse postmoderne: un corps singulier qui ne se fait jamais totalement oublier, qui se présente dans toute sa complexité et qui, en même temps, n'impose pas de vision unique mais projette une multitude d'images, d'états, d'identités possibles, donnés à voir par une série d'actions. La quête d'unité est donc évincée au profit d'une quête d'«unicité»¹¹: la personnalité, le type d'énergie, le vécu, le degré d'implication, les caractéristiques physiques, le plaisir de jouer – au sens du jeu sportif – importent beaucoup plus dans le choix de l'acteur-performeur que ses compétences, sa formation et même son talent. Son rôle et sa fonction sont désormais multiples: en tant que bricoleur, il n'est pas tenu d'être spécialisé, au contraire. Puisque, sur scène, les acteurs-performeurs ne cachent pas leur individualité derrière un masque, puisqu'ils ne portent pas un nom autre que le leur, la notion

¹⁰ Dans une nouvelle version d'*Au détour de juin...* présentée en mai 2006 au Théâtre La Chapelle, un tableau a été ajouté, abordant justement cette thématique de la coexistence identitaire. Une actrice-performatrice, Claudine Robillard, tient une lampe baladeuse dans sa main comme s'il s'agissait d'une grenade. C'est la seule source de lumière à ce moment-là. Elle s'adresse aux spectateurs et énumère, en criant, toutes les actions qu'elle pourrait faire, plus frondeuses et provocatrices les unes que les autres. Lorsqu'elle éteint la lampe, elle s'approche des spectateurs et continue à énumérer, en chuchotant cette fois, les actions qu'elle pourrait faire – mais des actions qui révèlent une insécurité profonde, une solitude, un besoin criant de proximité.

¹¹ L'idée est empruntée à Michel Maffesoli, qui propose de remplacer le concept d'unité en art par celui d'unicité, introduisant dans la conception de l'œuvre artistique les notions de «cohérence ouverte, de logique interne d'une structure dynamique». (Maffesoli, 1990, p. 154)

de personnage étant, elle aussi, évacuée, leur identité se révèle multiple, fuyante et mouvante, dans une sorte de jeu de caché/montré entre réel et conventions: conventions théâtrales, mais aussi conventions sociales souvent interrogées par les thématiques du théâtre performatif. Dans *Alibi*, en particulier, l'un des acteurs-performeurs se retrouve tyrannisé, en proie à un dysfonctionnement du corps de plus en plus intense, alors que la séquence avait commencé par un simple appel d'entrevue. L'acteur-performeur du théâtre performatif est ainsi invité à bricoler avec les aspects intime, privé et public qui le composent.

2.4 «Tu m'échanges ta colère contre mes utopies?»: une communication entre bricoleurs

Puisque les créations de théâtre performatif ne sont pas homogènes mais bricolées, les morceaux du collage n'étant pas fondus les uns aux autres, les joints entre eux sont repérables et les spectateurs ont ainsi une implication directe dans l'œuvre «en action» lorsqu'on les invite à intervenir, ou alors dans le bricolage final du sens de l'œuvre. Le mode de réception se transforme, passant d'une perception linéaire et chronologique à une perception plurielle où les points de vue se juxtaposent.

[...] contrairement à l'œuvre d'art organisée, l'œuvre d'art montée n'est pas hermétique sur tous ses contours. Elle est perméable. Elle a des trous, des failles et des saillies. Elle ne se limite pas à son cadre (peinture), à ses contours (sculpture), à ses débuts et fins (musique, littérature, textes scéniques). À l'intérieur de ses limites, l'œuvre s'ouvre sur d'autres œuvres, sur la réalité quotidienne et sur le public. (Klotz, 1978, p. 233)

Il serait ainsi possible de glisser de la scène à la salle et d'affirmer que le spectateur devient à son tour bricoleur. Le bricolage que constitue la présentation utilisant le hasard devient à son tour un nouvel ensemble instrumental mis à la disposition du spectateur-bricoleur. Tous les signes accumulés dans sa mémoire, le spectateur «les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait "signifier", contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser, mais qui ne différera finalement de l'ensemble instrumental que par la disposition interne de ses parties». (Lévi-Strauss, 1962, p. 28) Et puisque les moments sont de nature diverse, les spectateurs sont entraînés dans un mouvement de va-et-vient entre reconnaissance et sentiment d'étrangeté – tout comme l'individu contemporain doit naviguer

«entre appartenance et dépaysement»¹²: la forme bricolée invite à prendre un temps de recul et de réflexion et, parallèlement, elle offre davantage d'ouvertures aux spectateurs pour qu'ils puissent se reconnaître, tant il est plus facile de se reconnaître dans un fragment que dans un tout linéaire. D'autant plus que, souvent, le fragment du théâtre performatif – cela peut être un moment, une interaction avec le public, une discussion entre les acteurs-performeurs, ou même un tableau en soi – n'est pas simple citation du réel, mais morceau de réel en soi, au détriment d'un morceau *re-présenté*. Il faut cependant distinguer le terme «reconnaissance», qui permet d'établir certains liens entre soi et quelque chose d'extérieur à soi, et «identification», qui implique une empathie si grande envers le personnage qu'on peut avoir l'impression de vivre sa situation. Cette distinction est d'ailleurs l'une des raisons qui empêche de rapprocher le théâtre performatif d'un néo-naturalisme. Mais plus qu'un rapport de tension entre reconnaissance et impression d'étrangeté, les créations bricolées suscitent des actions bien concrètes: celle de se retirer ou celle de s'impliquer activement comme spectateur. Face au collage d'actions de *Poesia e Selvajaria* de Vera Mantero, les spectateurs qui demeuraient dans la salle – plusieurs sortaient... – n'avaient qu'une impulsion lors des actions purement performatives¹³: aller jouer avec les acteurs-performeurs qui se roulaient dans une mare de lait au chocolat ou alors tissaient une toile de papier collant.

La coexistence d'éléments disparates implique une prise de décision du côté de celui qui reçoit toutes ces informations visuelles ou auditives. Lorsque les danseurs de *I said I* de Keersmaecker exécutent chacun de son côté des actions différentes – empiler des récipients en plastique, dire un texte, danser, boire de l'eau, etc. –, les spectateurs doivent faire le deuil de la totalité et de la compréhension globale. Comme les acteurs-performeurs, ils ont la possibilité de faire des choix.

¹² «Vivre dans ce monde multiple signifie faire l'expérience de la liberté en tant qu'oscillation continue entre appartenance et dépaysement.» (Vattimo, 1962, p. 20)

¹³ On ne peut cependant ranger *Poesia e Selvajaria* du côté de la performance. La présence de moments chorégraphiés, donc de moments codifiés, ramène le spectacle vers le théâtre performatif, aussi paradoxal que cela puisse paraître. Nous pourrions peut-être parler de danse performative, mais les jeux de rôles, les bribes d'histoire, la scénographie très théâtrale justifient une fois encore le lien avec le théâtre performatif.

Toute œuvre d'art fondée sur le montage est une "machine" qui, par les rapports de tension, de confrontation entre ses différentes parties, leur fonctionnement, est productrice de sens ou (et) d'émotions. C'est par son hétérogénéité qu'elle prend toute sa signification et agit sur l'esprit de son public. (Bablet, 1978, p. 14)

L'implication aussi directe des acteurs et des spectateurs dans la création du sens et des images transforme la simple perception passive en une expérience individuelle, voire collective si la présentation suscite une interaction entre le public et les acteurs-performeurs, et même entre les spectateurs eux-mêmes. Expérience où chacun peut agir, mettre du sien, pour «construire» le spectacle.

C'est par cette construction plurielle que nous pouvons parler d'hétérotopie, c'est-à-dire d'une alternative réaliste à l'utopie, où le lieu réel de la création n'existe et ne se construit que par la rencontre avec l'Autre.

Le sens ne peut plus relever de l'utopie, mais de l'hétérotopie, dans la mesure où celle-ci met fin à la grande utopie unificatrice du sens esthétique et du sens existentiel; l'hétérotopie décrit "la transformation la plus radicale du rapport entre art et vie quotidienne survenue entre les années soixante et aujourd'hui" (Vattimo). À partir de Dilthey, dont les thèses se retrouvent chez Ricoeur et encore plus tôt chez Heidegger, la capacité de l'œuvre d'art de "faire monde" est toujours pensée au pluriel – donc pas dans un sens utopique, mais hétérotopique. (Saison, 1998, p. 48)

C'est également parce qu'il confronte le spectateur à des présences non convenues, à des corps atypiques qui révèlent des états souterrains et pas toujours confortables, que la scène du théâtre performatif devient un espace hétérotopique.

2.5 «Entre mon voisin et moi, il n'y a pas grand-chose, pas même de logique»: le hasard bricole

Cet espace hétérotopique est également créé par le hasard, qui fait advenir des moments «autres», surprenants, imprévisibles. Dans *Au détour de juin...*, utiliser l'aléatoire non seulement dans le processus de création mais aussi comme élément structurant la présentation en direct, créait également un effet de bricolage, puisque le montage des tableaux ne reposait pas a priori sur une logique de cause à effet. Cela rejoint certains procédés de composition

chorégraphique actuels puisque «l'ensemble de ce qui se danse aujourd'hui échappe à toute continuité dramaturgique et se propose comme une succession ou une juxtaposition de séquences entretenant entre elles des liens flous n'ayant rien à voir avec une "organicité narrative"». (Febvre, 1995, p. 122) Comme dans tout collage, le sens d'un des éléments est teinté par ce qui lui est juxtaposé; s'opère alors une contagion, une contamination des sens.

Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images, comme une couleur au contact d'autres couleurs [...] Pas d'art sans transformation. (Robert Bresson cité dans Nancy, 1994, p. 37)

Lorsque c'est le hasard qui bricole, les voies de signification sont d'autant plus nombreuses qu'aucune ne s'impose. Plusieurs possibilités s'ouvrent à la compréhension, et nous pourrions même parler ici de «figure multisensible», pour citer Deleuze. (Nancy, 1994, p. 46) Comme le montage est aléatoire, un nouvel assemblage s'effectue au présent, chaque soir.

De syntagmatique qu'elle était, l'œuvre théâtrale devient paradigmatique: non plus "chaque scène pour la suivante" mais "chaque scène pour soi" [...] et cela afin de pouvoir, dans chaque situation, pour chaque gestus, faire jouer les possibles. (Sarrazac, 2000, p. 144)

Ainsi, non seulement la forme performative se bricole à même des «débris d'événements» (Lévi-Strauss, 1962, p. 32), mais, par son ouverture à l'imprévu, elle devient elle-même un «événement». Le collage-montage effectué par le hasard entraîne un dialogue entre les différents signes – les signes étant, dans le cas d'*Au détour de juin...*, les paroles et actions au sein d'un tableau, mais aussi les tableaux eux-mêmes, collages de signes devenus signes eux-mêmes. Au cœur de ces relations peut émerger le sens de façon multiple, dans une pluralité de possibles. Pour que le spectateur puisse fabriquer ses propres sens, il s'avère nécessaire de faire dialoguer les différents morceaux du bricolage. Ce dialogue rendu

possible par un travail de translation, de transposition, rend événementielles la forme aléatoire et l'action créative qu'elle appelle¹⁴.

Choisir, mettre en relation, re-composer ces moments, ces présences et ces états: telles sont les principales possibilités du spectateur-bricoleur dans le théâtre performatif, et plus encore dans les créations qui font appel au hasard. Le recours à la combinatoire scénique ou à l'imprévisible participe à ce que chaque action, moment, état, *s'empile* à l'intérieur de la mémoire dans un processus subtil d'accumulation poétique. Il ne reste plus une histoire, mais bien une collection d'états, et les images qui serviront au spectateur pour la re-composition du spectacle ne seront pas les mêmes que celles de son voisin. Il devient actant dans un grand jeu d'associations entre les signes qui lui sont offerts, semblable au travail associatif qu'il fait, chaque jour, de la réalité. Puisqu'il jouit d'une certaine liberté, le spectateur peut également choisir de ne pas chercher à créer du sens à partir de ce qu'il voit ou entend. La reconstruction demeure facultative et la liberté de sens offerte peut être comprise comme une invitation à laisser l'esprit vagabonder librement, en abandonnant *les sens* à une saisie du matériau sensoriel.

¹⁴ «Dans ce processus sans limites, le spectateur réel est inclus dans l'œuvre comme corps de l'imaginaire [...] L'espace de la scène fusionne avec l'espace du monde. L'espace intelligible devient étendue et multiplication des lieux.» (Foix, 1987, p. 13)

CHAPITRE III

«ALLER AU FRONT SUR LA POINTE DES PIEDS»: LE HASARD COMME ACTIVATEUR DE POSSIBLES

3.1 «Chercher son verre de contact sur le plancher d'une discothèque»: le choix du hasard, entre contrôle et abandon

Dans la définition que donne Claude Lévi-Strauss du bricolage et dans celle du hasard proposée dans *Les danses du temps*, nous retrouvons le point de rencontre des deux notions étudiées dans ce projet. En tant que science première, le bricolage, dans une signification initiale, s'appliquait «au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident: celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle». (Lévi-Strauss, 1962, p. 26) Le jeu – la chute des dés – est également à l'origine du hasard. Si le hasard bricole, le bricolage hasarde, pourrait-on dire. Les procédés aléatoires génèrent des mouvements imprévisibles qui échappent au contrôle mental du créateur et brisent toute trajectoire rectiligne, s'ouvrant sur des détours et permettant l'errance¹.

[...] les poétiques de l'«ouverture» reflètent l'attrait exercé sur toute notre culture par le thème de l'indéterminé: nous sommes fascinés par les processus au cours desquels s'établit, au lieu d'une série d'événements univoques et nécessaires, un champ de probabilités, une situation apte à provoquer des choix opératoires ou interprétatifs toujours renouvelés. (Umberto Eco cité dans Brecht, 2002, p. 23-24)

Les procédés de bricolage et de hasard étant ainsi étroitement liés, il n'est pas surprenant de constater que leur utilisation est entrée dans le champ artistique en même temps, par l'entremise des mêmes mouvements, c'est-à-dire les mouvements dadaïste et surréaliste. Que ce soit en peinture, en musique ou en danse, le recours aux procédés aléatoires a souvent servi à frayer de nouvelles voies artistiques. Les expérimentations liées au hasard se situent

¹ «Des choses peuvent arriver que vous pensiez impossibles, mais si vous essayez de les obtenir, elles vous conduisent à d'autres choses.» (Cunningham cité dans Kuypers, 1998, p. 136)

plus fréquemment lors du processus d'élaboration d'une œuvre que dans la présentation finale, en direct, de la forme artistique. Les expériences des surréalistes, des dadaïstes, mais aussi celles du collectif Fluxus et d'artistes plus proches de nous tels Pierre Boulez, John Cage et Merce Cunningham, permettent de retracer différents types d'utilisation du hasard. Sans avoir la prétention de dresser un répertoire exhaustif, mais en voulant simplement dégager quelques voies principales, nous nous en tiendrons à deux utilisations du hasard dans le théâtre performatif – utilisations que nous avons expérimentées dans *Au détour de juin...* et qui nous semblent faire écho aux procédés de collage et de montage².

Un premier type de hasard consiste en un jeu de probabilités, semblable à une loterie ou à un jeu de dés. Afin de structurer ses pièces, Merce Cunningham a utilisé, depuis le début des années cinquante, toutes sortes de systèmes codifiés à partir desquels s'organisait une succession de mouvements inédite. Pile ou face, *I Ching* – livre de divination chinoise –, combinaisons sélectionnées par ordinateur, tous les moyens étaient bons pour déjouer ce que le corps voulait ou pouvait faire naturellement ou logiquement. Pour Cunningham, le recours au hasard permettait de «présenter la danse comme situation non-hiérarchique et imprévisible», favorisant «l'émergence d'un présent ouvert et pluriel, non réductible à une seule dimension». (Fontaine, 2004, p. 79) Il a aussi – et surtout – expérimenté ces procédés dans la rencontre entre les différents codes scéniques. John Cage et lui ont longtemps travaillé à la désynchronisation du rapport entre le mouvement et la musique; le hasard était au cœur de ces recherches. Le terme se rapprochant le plus de ce type de hasard est «l'aléatoire», puisqu'il repose sur un processus «dont la variation en fonction du temps est régie par une loi statistique» (*Petit Robert*, 2003) ou par un rapport de probabilité. Leur caractère mathématique confère aux procédés aléatoires une autonomie objective qui rend leur fonctionnement tout à fait indépendant de la volonté des créateurs. Ces derniers recherchent d'ailleurs, par leur utilisation, une surprise dans la création, un détour qu'il n'aurait pu prévoir. De par son organisation d'ordre temporel, le hasard au sens d'«aléatoire»

² Il pourrait y avoir une troisième forme de hasard utilisée en théâtre performatif, que nous n'étudierons pas, mais qui consisterait en la réception aléatoire des signes lors d'événements théâtraux déambulatoires.

se rapproche du travail de montage, tel que nous l'avons étudié précédemment, mais d'un montage qui se construirait de manière autonome.

Le hasard en art peut également se repérer par une mise à nu de la spontanéité du créateur et par l'usage qu'il fait de son libre-arbitre en direct. Nous excluons cependant de cette forme de hasard les procédés servant uniquement à l'élaboration d'une œuvre, comme les séances d'improvisation en danse ayant pour but de dégager une énergie, une qualité de mouvement, des situations, des états de corps, bref, des ébauches de séquences d'une création en gestation qui seront ensuite travaillées, peaufinées, répétées. Bien souvent, le hasard permet de constituer le «brouillon» que les artistes cherchent ensuite à camoufler, en le polissant, perfectionnant au maximum. Depuis le début du XXe siècle, des praticiens de tous les champs artistiques ont questionné et repoussé les limites de l'art afin que le brouillon soit exposé au regard, constituant l'œuvre en soi, dans un geste tout à fait impulsif – et/ou impudique – d'expression de soi. Ce qui nous intéresse dans le cadre de cette recherche repose plutôt sur les effets d'une composition en direct, ce jeu d'actions et de réactions face aux éventuels imprévus d'une présentation. Cette forme de hasard entendu comme «imprévisible» se retrouve dans le happening et la performance, au sens où l'acteur-performeur doit effectuer des choix, qui se concrétisent par des actions, en réponse à des événements inattendus. Le hasard dit «imprévisible» se rapproche du procédé de collage: dans un temps donné, l'acteur-performeur doit ainsi coller une ou des actions scéniques à des possibles qui échappent à son contrôle.

Les nuances qui distinguent l'usage de l'aléatoire et celui de l'imprévisible marquent également la tension qui s'établit entre objectivité et subjectivité. Si le recours aux procédés aléatoires témoigne d'un abandon du contrôle quant à une structuration objective de la création, le jeu avec l'imprévisible tend à affirmer la subjectivité des acteurs-performeurs par les choix qu'ils opèrent en direct. Cependant, le metteur en scène travaillant à la fois avec une structure narrative aléatoire et des moments de jeu basés sur l'imprévisible remet le contrôle de la composition non seulement au hasard, mais aussi entre les mains des acteurs-performeurs. La tension se mue ainsi en paradoxe pour le metteur en scène qui utilise à la fois le bricolage et le hasard dans une même création. Le désir de laisser à vue la trace de son

intervention subjective dans le choix des éléments de la composition contraste avec la volonté de s'extraire du bricolage final par l'usage du hasard, de s'exclure du sens et, ainsi, de déjouer la subjectivité.

À cause de cette tension entre contrôle et abandon, choisir de laisser une place au hasard dans la structure et dans le jeu des acteurs-performeurs est un plaisir et une liberté d'abord; une difficulté et une contrainte ensuite. De manière générale, la difficulté vient de la nécessité, pour les acteurs-performeurs qui doivent jouer avec l'imprévisible – imprévisible créé entre autres par l'aspect aléatoire de la structure –, de moduler spontanément rythme et énergie. Comment peuvent-ils réussir à sentir, sur le moment et de l'intérieur, les «besoins» du spectacle en train de se faire? Sans sortir de scène, sans s'extraire de leur «présence au jeu», comment peuvent-ils comprendre que l'enchaînement de tel et tel tableaux crée une impression de redondance rythmique s'ils ne choisissent pas eux-mêmes de les nuancer? Cela demande une acuité sensorielle de tous les instants, une adaptabilité et une façon d'être au présent qui ne tolère aucune distraction. À force de relancer les dés, de réactiver les variables, les acteurs-performeurs d'*Au détour de juin...* ont compris qu'il fallait d'une part s'abandonner au hasard et accueillir chaque proposition sans se sentir déstabilisés, et d'autre part imposer tout de même leur rythme. Ils ont dû trouver leur propre point d'équilibre entre contrôle et adaptation.

Imposer un rythme ne signifie cependant pas répéter chaque soir la même partition d'intensités, ce qui reviendrait à saboter l'effet même du hasard: on assisterait alors à un assemblage à géométrie variable, mais doublé d'une ligne rythmique autonome, toujours la même indépendamment de l'ordre des tableaux. Imposer un rythme, c'est, au contraire, tenir les rênes du spectacle avec souplesse et écoute constante, sans se laisser complètement dominer par des données extérieures que seraient, par exemple, la réception du public – et, surtout, son absence ou sa mauvaise qualité de réception – ou alors l'ordre des tableaux, parfois traître pour les acteurs d'*Au détour de juin...* Puisqu'il y avait «remise en jeu» des possibles, la logique causale entre les tableaux était absente, ce qui pouvait occasionner une sorte de déroute chez les acteurs-performeurs qui devaient trouver ailleurs – ou plutôt au cœur même du jeu – le sens des actions à poser, et ce, dans chaque nouveau tableau. Les

spectateurs pouvaient aussi être en proie à une certaine déroute, puisque les titres s'affichaient comme des énigmes, dont le lien avec ce qui suivait semblait crypté. Un tableau intitulé «Pépé m'a dit: "j'ai déjà été majorette"», par exemple, ne mettait en scène ni pépé ni majorette, mais plutôt trois acteurs-performeurs qui se défendaient d'être ceux et celles que l'on pourrait croire, et une autre, sur pointes de ballerine et protégée des pieds à la tête par toutes sortes d'accessoires molletonnés, qui se faisait manipuler doucement comme une marionnette. L'effet de surprise, voire de perplexité, créé était susceptible d'inviter le spectateur à s'impliquer davantage dans la construction du spectacle.

Utiliser ces formes de hasard qui ne relèvent plus des «moyens», mais bien des «fins» de la création, revient à accepter ce jeu d'action/réaction, ce dialogue entre les propositions du hasard et celles des acteurs. Si la difficulté liée à l'utilisation du hasard dans la structure d'un spectacle se fait davantage sentir du côté de la scène, c'est-à-dire au moment même du jeu, la facilité se situe quant à elle du côté du processus de création et provient de la libre construction narrative du spectacle. Chaque tableau d'*Au détour de juin...* était autonome et complet en lui-même. Cependant, puisque la structure de l'ensemble se présentait comme une partition musicale dont l'ordre des phrases aurait été aléatoire, mais sans répétitivité, elle empruntait la forme d'une mosaïque plutôt que d'une spirale. Choisir qu'aucune fin prédéterminée ne garantisse de sens univoque ou de compréhension unilatérale permettait d'éviter l'écueil de la linéarité.

3.2 «Tourne les dés, la roulette, le carrousel, bref, abandonne-toi»: aléas d'une combinatoire scénique

Un détour par la danse, et plus précisément par Michel Bernard, nous apprend que «la matérialité de la corporéité dansante soumise à un mode de composition aléatoire est réduite a priori à des catégories abstraites» (Fontaine, p. 80), ce qui décrit parfaitement la démarche de Cunningham. Et c'est aussi pourquoi Cunningham, bien que principal expérimentateur du hasard en art, ne pouvait figurer dans le corpus de ce travail portant sur le théâtre performatif. Le théâtre performatif n'est pas abstrait, il repose au contraire sur du réel, et, quoique faisant place à l'imprévu, il se révèle empreint de subjectivité. Cette distinction tient-elle à la

théâtralité? Pourquoi est-il si difficile de nommer des metteurs en scène qui auraient utilisé l'aléatoire dans leur création? Se pourrait-il que le théâtre accuse sous ce rapport, un retard en comparaison avec les autres arts? Parce que son matériau est composite et parce que, par nature, il appelle une narration – si fragmentée soit-elle – qui implique la plupart du temps que les différents codes soient des supports signifiants lisibles par le spectateur, le théâtre dramatique échappe plus difficilement à une logique progressive et à des rapports causaux introduisant une cohérence narrative ou de sentiments. De quelle manière le hasard dit aléatoire peut-il être envisagé dans le théâtre performatif?

Une étude de l'aléatoire et de ce qu'il entraîne – une combinatoire scénique –, permet d'abord de distinguer forme fragmentaire et forme multiple: la forme multiple ne décompose pas, ne divise pas, mais elle déploie, élargit le «territoire de nos représentations mentales» (Kuypers, 1998, p. 8): ni informe, ni uniforme, mais plutôt multiforme. Puisqu'elle est déterminée par l'intervention du hasard ou une loi de probabilité, la structure d'une création organisée aléatoirement vient briser l'élan vers la linéarité et se présente comme une combinatoire, cet «art ou [cette] science d'épuiser le possible par disjonctions incluses». (Deleuze cité dans Kuypers, 1998, p. 11) Or, c'est exactement ce que permet aussi le bricolage: toutes les combinaisons sont envisageables, tant dans l'exercice du collage que dans celui du montage. Épuiser le possible, c'est peut-être également le mettre à l'épreuve en le multipliant, le *fatiguer* par translation vers plusieurs possibles, comme autant de points de vue valables posés sur un même objet: «Chaque point de vue est vrai en soi et chacun est le miroir renvoyant à la totalité infinie du processus.» (Foix, 1987, p.13)

Choisir la combinatoire comme processus structurant équivaut à choisir une «dramaturgie au conditionnel» (Sarrazac, 2000, p. 151), forme à géométrie variable où chaque tableau donne un éclairage différent, une modulation distincte, un point de vue sur un thème ou une réalité.

À partir du moment où il n'[est] plus nécessaire de respecter une évolution progressive des sentiments et des comportements qui en découlent [...] on [a] affaire à un matériau neutre, malléable, combinable de toutes les manières et de tous les ordres possibles. (Amiard-Chevrel, 1978, p. 175)

Dans l'utilisation du bricolage comme dans celle du hasard, ce qui est recherché, c'est une possibilité de reconstruction, comme s'il s'agissait d'un jouet à monter, démonter et remonter à notre guise. Là où le hasard et le bricolage se rejoignent, c'est justement dans la possibilité qu'ils offrent de combiner les matériaux donnés. Puisque le hasard fait advenir le variable et l'inconnu, les praticiens qui ont recours à la structure combinatoire en parlent comme d'une tentative pour se détourner de leurs procédés habituels de création, de même que pour déjouer la tendance au contrôle du sens. Une fois encore, il s'agit de s'impliquer dans «l'étranger à soi» (Fontaine, 2004, p. 83), comme c'était le cas avec le bricolage. Le rôle actif du metteur en scène est alors de mettre en jeu la «compossibilité» (Foix, 1987, p. 14), d'activer la combinatoire.

Pour le spectateur, les procédés aléatoires orchestrant la structure d'un spectacle produisent un effet semblable à celui du bricolage; ils transforment son état de réception. Celui-ci mémorise aléatoirement différents moments, dans une dé-hiérarchisation des catégories modales; début, milieu et fin ne sont plus ordonnés sur une ligne droite, ils n'existent plus, ou alors ils sont réduits à un présent étiré. Le spectateur de la combinatoire scénique doit donc attendre le déploiement de tous les moments afin de reconstruire, s'il le désire et à sa manière, le sens ou plutôt les sens possibles. Les possibilités d'interprétation sont multiples, et s'il revient voir la présentation une deuxième fois, il en saisira de nouveaux éléments. Bien qu'elle déploie les possibles et les assemble, la combinatoire scénique n'empêche pas qu'un sens général se dégage de la forme et de l'ordre du spectacle. Le spectateur se demande donc quels effets, quelles histoires, quelle énergie auraient pu surgir d'un ordre de tableaux différent.

3.3 «J'ai du mal à choisir entre une pizza ou un burger, imagine le reste»: composer avec l'imprévisible dans un jeu fondé sur l'action

Dans le processus d'élaboration d'une création à la fois bricolée et aléatoire, le metteur en scène jongle souvent avec les notions, en apparence contradictoires, de composition et d'imprévisibilité. La composition est souvent entendue comme art de l'arrangement,

proposant une situation artificielle qui s'oppose à une dimension «naturelle», spontanée, c'est-à-dire non-construite. Cette contradiction renvoie également au paradoxe qui relie unité et pluralité. Étymologiquement, composition signifie mettre ensemble, disposer des éléments de manière à constituer un tout, alors que le hasard fait se déployer une multiplicité de possibles.

Le travail de composition peut cependant cohabiter avec l'imprévisible, dans une même séquence de la présentation, mais dans ce cas, il n'incombe plus à la responsabilité du metteur en scène, mais à celle des acteurs-performeurs qui assument la responsabilité de la création. Lors de ces moments imprévisibles, si nous pouvons d'abord croire qu'ils improvisent, puisqu'ils sont placés «en situation de juxtaposer le présent, l'ensemble de [leurs] expériences et des possibles insoupçonnés» (Fontaine, 2004, p. 165), nous remarquons qu'il s'agit davantage de «composition en direct» ou de «jeu avec l'imprévisible». Ces expressions se révèlent beaucoup plus adéquates dans le travail du théâtre performatif que le terme «improvisation», qui peut être défini comme une «aliénation non consciente», selon l'expression de Jérôme Bell. (Fontaine, 2004, p. 174)

Michel Bernard décrie l'improvisation avec encore plus de véhémence, affirmant qu'elle représente tout simplement un mythe de la spontanéité, une normalisation inconsciente. Sous le couvert d'une restitution du naturel et d'une dénonciation du conventionnel, elle ne constitue, selon lui, qu'un simulacre de la réalité. Dans le théâtre performatif, les actions obéissent rarement à la seule impulsion de l'acteur-performeur. Et si certaines expériences effectuées dans le cadre de la performance ont pu être taxées, avec raison, de complaisance – la frontière est parfois si mince entre autoreprésentation performative et pur narcissisme... –, il serait faux de croire que, dans le champ du théâtre performatif, les créateurs qui laissent place à l'imprévisible cherchent avant tout l'expression de leur propre singularité, au détriment d'une réelle communication avec le public. L'improvisation, si elle n'est pas encadrée par des contraintes et des règles précises, est susceptible de véhiculer le mythe d'une ouverture à la pluralité, un peu à la manière du discours politique ambiant des sociétés

occidentales³, qui ne reproduit en fait que du même en démultipliant des points de vue similaires. De la démultiplication vient également le déni du risque de l'altérité et d'une libre socialité.

Ainsi gomme-t-on, évacue-t-on l'inépuisable différence et l'irréductible ambivalence qui, selon Derrida, fissurent et retardent la présence, plus généralement qui travaillent et hantent désir et langage et par lesquelles l'imaginaire social réussit à nous persuader que ses valeurs sont les nôtres. (Bernard, 1977, p. 30)⁴

Dans le cas d'*Au détour de juin...* nous voulions consacrer des moments de rencontre directe avec les spectateurs – rencontre qui ne pouvait se faire qu'en laissant place à l'imprévisible. Dans un tableau comme «J'appelle à la barre», les acteurs-performeurs luttent afin de s'emparer d'un téléphone qui leur donnait le droit de prendre la parole et de se nommer par tous leurs noms, prénoms, surnoms. Il s'agissait alors d'un jeu plus sportif que dramatique, où l'imprévisible surgissait des mouvements et prises de parole qui n'étaient pas fixés. Le jeu se terminait par une interaction avec le public, les acteurs-performeurs allant demander aux spectateurs leurs propres noms et surnoms divers, qu'ils étaient ensuite invités à partager avec leurs voisins. Non seulement ce partage dévoilait les possibles identitaires, mais il s'inscrivait également comme un *moment* hétérotopique, affirmant l'importance de donner place et parole à l'Autre au théâtre: du metteur en scène à l'acteur-performeur, puis de l'acteur-performeur au spectateur devenu à son tour performeur. Et lorsque ce dernier retrouvait sa position de spectateur regardant, sa perception des actants sur scène, mais aussi des autres spectateurs dans la salle, était transformée par le fait qu'il savait, par exemple, que son voisin se nommait «petit chou» dans l'intimité. En convoquant l'imprévisible, ce tableau soulevait également des questionnements intéressants sur le degré de vérité de ce qui était

³ «La ruse suprême pour un système institutionnel n'est-elle pas d'exercer le maximum de pouvoir tout en produisant chez les individus l'illusion de la liberté?» (Saison, 1977, p. 13)

⁴ Là où nous nous éloignons de Bernard au sujet de l'improvisation, c'est lorsqu'il considère que c'est en redonnant au texte sa «véritable fonction productrice», c'est-à-dire son ancrage dans la corporalité de l'acteur, qu'il sera possible, tout en échappant aux leurre de l'improvisation, de mettre en scène une «pratique matérielle d'élaboration poétique». (1977, p. 31) Nous estimons qu'une telle pratique est possible sans faire du texte l'élément suprême de la présentation. L'approche du théâtre performatif, qui considère non pas le texte mais l'action comme prioritaire, propose justement ce type de pratique.

révélé par les acteurs-performeurs et par les spectateurs. Ces confidences, hors du contrôle de l'équipe de création, généraient souvent des moments drôles, parfois touchants, qui plaçaient la scène et la salle dans une même atmosphère de surprise et d'étonnement.

Dans le même ordre d'idées, nous préférons au terme «improvisateur» celui de «bricoleur au présent» pour qualifier un acteur-performeur ouvert aux actions inattendues de ses partenaires de jeu, actualisant dans l'action tout ce qui a été trouvé en répétition: l'imaginaire transmis par le metteur en scène, les rapports qu'il a établis avec les autres acteurs-performeurs, tout ce bassin de vécu partagé par l'équipe de création. L'acteur-performeur a été nourri par le travail de mise en commun, de mise en relief, orchestré par le metteur en scène. Mais c'est à lui que reviendra le choix lors des moments de composition en direct: «Chaque seconde représente un instant de choix critique. Tout est possible jusqu'à ce qu'[il] choisisse et [il] doi[t] choisir. La composition est le résultat de ces choix dans un temps imparti [...]» (Fontaine, 2004, p. 172)

Ces choix ne sont cependant pas arbitraires et le sens des actions ne dépend pas des envies ponctuelles des acteurs-performeurs, de leur humeur, de leur volonté pure dégagée de toute logique ou de toute observation de règles. Une fois encore, il s'agit d'un équilibre entre contrôle et abandon, règles préétablies avec le metteur en scène et liberté d'action. Les acteurs-performeurs agissent dans les limites de ce terrain de jeu. Le processus de Vera Mantero, par exemple, semblable à celui de Trisha Brown, s'élabore en écho avec le «fonctionnement du jeu, la confrontation entre des règles strictes [...]. Une approche ludique du matériau, mais qui trouve sa ligne de conduite dans les principes spatiaux, comportementaux ou rythmiques définis auparavant». (Kuypers, 1998, p. 6) Les choix des acteurs-performeurs sont influencés notamment par les rapports qu'ils entretiennent avec les autres acteurs-performeurs, par leur environnement, le contexte de la présentation, la présence et les actions des autres acteurs-performeurs – voire des spectateurs – auxquelles ils doivent réagir rapidement et en direct. Leur tâche est de poursuivre un dialogue muet et constant avec leurs partenaires de jeu, dialogue entamé au tout début du processus de création. Le travail d'élaboration de l'œuvre s'est «déposé» en eux, au sens du précipité

chimique, leur laissant des outils et des éléments d'un langage commun qui refait surface durant la présentation, et sur lequel ils s'appuient pour jouer avec les autres.

Composer, c'est précisément épuiser toutes les combinaisons possibles, quitte à se retrouver "épuisé" [Gilles Deleuze] soi-même, comme au bout d'une aventure exhaustive de la pratique ("exhausted" en anglais recouvre la même ambiguïté), quitte à vivre le compositionnel non comme une démarche arrêtée, mais comme une interrogation sans fin. L'atelier de composition ouvre l'espace d'une telle entreprise de dessaisissement, que seule pourrait nourrir la pluralité des syntaxes possibles. (Kuypers, 1998, p. 30)

Ce qui vient parfois brouiller les contours, c'est un certain élan vers le pôle opposé: un tempo bien soutenu permet aux moments imprévisibles de paraître «arrangés» et l'énergie, déployée de façon sauvage et sportive dans les moments composés, peut donner une impression de spontanéité. C'est le cas notamment dans *Alibi*, lorsque les corps chutent et s'empilent de façon anarchique – des corps sous tension, secoués de spasmes, comme si la menace pouvait venir de partout. Cette séquence donne une parfaite impression de chaos, mais la violence avec laquelle les corps se heurtent est si forte, le danger si palpable, que la précision et la répétition ont été nécessaires pour éviter les risques de blessures. Tout est construit, répété, rythmé avec précision, et pourtant... les spectateurs reçoivent de plein fouet une présence, une action à ce point vive et violente qu'elle dame le pion à la composition et donne une «impression de spontanéité», de corps encore plus en vie qu'ils ne le seraient au naturel. Que le spectateur devine si tel ou tel moment est réellement improvisé ou non a peu d'importance. C'est précisément ce doute qui est recherché. Paradoxalement, l'une des quêtes du performatif est justement d'obtenir un effet de réel et une qualité de présence si forts dans l'exécution d'une action qu'ils relèguent au second plan le caractère composite – composé/imprévisible – au profit d'une énergie brute, intense, souvent risquée ou dangereuse, transcendant l'«arrangement». Par une composition si précise que surgit le naturel ou par un *effet* de spontanéité qui tend à préserver le naturel, le but poursuivi est le même: une présence au plus près du vivant, d'une intensité brute, violente, qui rend les corps prêts à réagir.

Ce sentiment d'une obligation à combattre sans cesse la composition en même temps qu'on l'élabore, de penser l'irruption du sauvage, de l'indomptable, de l'informel ou du

chaotique au sein d'un schéma précis, forme la base de la dialectique de la composition chorégraphique, tendue entre ces deux pôles. (Kuypers, 1998, p. 5)

Là où le chorégraphique rejoint le performatif, c'est notamment dans cette tension entre le composé et le chaotique. Parce qu'ils se fondent tous deux sur l'action physique et s'ancrent dans un travail sur la corporéité, le chorégraphique et le performatif traquent la vie dans tout ce qu'elle a de pulsionnel.

3.4 «Oserais-tu faire une déclaration d'amour à un spectateur?»: effets à risque, effets du risque

Puisque l'acteur donné à voir au théâtre n'est plus envisagé comme le représentant de structures externes stables – les données physiques, mentales et émotionnelles servant habituellement à construire le personnage –, il n'impose aucune vision préétablie, mais il advient en tant qu'événement, comme l'individu qui verrait la pluralité de son identité enfin libérée⁵. Si ce dernier «n'est plus pensé en tant que fondement et stabilité de structures externes [et qu'] il se donne en tant qu'événement [...] l'être n'est pas, il a lieu». (Vattimo, 1990, p. 97-98) Le théâtre performatif qui utilise hasard et bricolage permet ainsi d'opérer une jonction entre l'artistique et le social, puisque «l'avoir lieu» est collectif: le spectateur advient lui aussi en tant qu'événement. Des êtres se manifestent dans un espace et un temps communs, faisant basculer la représentation du côté de la présentation, c'est-à-dire dans un champ d'actions où l'imprévu, quoique maîtrisé, est convoqué. Ces intentions du théâtre performatif rappellent celles à la base du happening, qui se donnait comme une expérience en commun, sans début, sans fin ni durée prédéterminée. Si la définition de la performance s'inscrit peut-être davantage dans l'optique du bricolage de par son matériau composite, mais aussi de par la priorité accordée à l'action, celle du happening implique clairement le hasard. Et si la performance trouve un synonyme dans le terme «action», nous pourrions avancer, en nous inspirant de George Brecht, que le happening penche du côté de l'*event*. Il ménage ainsi

⁵ Envisageant ici l'être comme projet et non comme sujet ou objet, Jean Verdeil affirme, pour sa part, que «toute réduction à un personnage est une réponse névrotique à la complexité de la vie» et qu'il faudrait plutôt «créer le lieu géométrique de tous nos *mois* possibles». (Verdeil, 1998, p. 185-186)

une place au hasard, proposant «divers éléments non logiques, notamment une manière de jouer non prévue d'avance, [qui] sont organisés dans une structure compartimentée». (Michael Kirby cité dans Pavis, 2002, p. 157)

Faire jouer les possibles, c'est ainsi tolérer la présence de «parasites», de moments non calculés indissociables du performatif. Lorsque l'imprévisible s'infiltré et menace, il semble défier le théâtre même. Par l'utilisation du hasard, le performatif cherche des ailleurs potentiels, il tente de renverser les conventions et les catégories. Hasard et performatif vont de pair et le corollaire de ce couple est le risque.

S'ouvrir à l'imprévisible et jouer avec ses multiples possibles, c'est effectivement se mettre en danger de diverses façons. L'absence de chronologie stable, la présence de certains moments laissés à l'initiative des acteurs-performeurs, invités à *composer* différemment chaque soir, le contact avec le public qui appelle bien des surprises, ajoutent au coefficient de risque. Quoiqu'«entraînés» à réagir rapidement, les acteurs-performeurs risquent d'être déstabilisés. Certains spectateurs, eux-mêmes déstabilisés par la rupture du quatrième mur, peuvent ne pas répondre à l'invitation – demeurer muets lorsqu'un acteur-performeur s'adresse à eux, par exemple – ou alors franchir des limites: prendre très longtemps la parole, monopoliser l'attention, faire des commentaires incongrus, ne pas comprendre le retour au jeu dramatique, s'il y a lieu, et continuer à interagir avec la scène. Ce sont là des risques «d'interaction humaine», comme on en vit au jour le jour dans nos échanges avec les autres. À cause de l'aspect autoreprésentationnel du théâtre performatif, le risque de se révéler et de se compromettre est également présent et peut faire peur à beaucoup d'acteurs. Comme le théâtre performatif se crée souvent à la manière d'une cueillette ethnographique⁶, c'est-à-dire à partir du vécu, du potentiel émotionnel et de la personnalité même des acteurs, cette

⁶ C'est un autre lien que nous pouvons faire entre les praticiens du théâtre performatif et certains chorégraphes de la danse contemporaine. Pina Bausch, Teresa de Keersmaecker, Wim Vandekeybus, Meg Stuart, Alain Platel, Pierre Droulers, pour ne nommer qu'eux, non seulement s'inspirent de leurs danseurs, mais utilisent comme matière première de leurs créations les questions, doutes, rêves, peurs, fantasmes de ceux-ci. À ce sujet, voir le mémoire-crédation de Claudine Robillard, *Exposition de soi: étude de certaines modalités autoreprésentationnelles au théâtre, suivi d'un essai scénique qui les applique dans une forme performative*, qui traite notamment de la méthode ethnographique dans le théâtre performatif.

authenticité recherchée appelle une confiance et un abandon et peut parfois être confondue avec de l'exhibition. C'est effectivement le cas lorsqu'il n'y a pas de «traitement» de la matière, lorsqu'il n'y a ni réelle transposition artistique, obtenue par exemple par le collage d'un texte plus personnel à une action métaphorique, ni contexte significatif, créé par les tableaux ou moments qui précèdent ou suivent le dévoilement de l'acteur-performeur. Dans le théâtre performatif qui utilise également le hasard, cette manière de se compromettre est d'autant plus vertigineuse qu'elle se vit au présent – notamment lors de tableaux où l'acteur-performeur parle en son nom, mais sans texte préétabli. L'acteur-performeur doit alors faire confiance à la composition de l'ensemble du spectacle ou du tableau, qui donne sens et légitimité à sa prise de parole, tout en lui permettant d'éviter la complaisance.

Un autre risque survient dans la mise en danger du corps qu'appelle le performatif. Toute discipline fondée sur le corps implique des risques de blessures – les danseurs en savent quelque chose –, mais comme les actions performatives ne sont pas réglées au quart de tour et que les acteurs-performeurs doivent ainsi composer avec l'imprévisible, le danger se trouve amplifié par la notion de hasard. Lorsqu'un acteur exécute sur scène une action performative – la jeune femme d'*After sun*, par exemple, clouant ses chaussures sur la table et s'agitant ensuite dans tous les sens comme pour tester les limites du matériel et de son corps –, les possibilités d'un accident sont présentes et constituent d'ailleurs un grand intérêt du théâtre performatif. Mais il serait injuste de penser que les effets à risque du théâtre performatif se bornent au sensationnalisme et au spectaculaire. Ils permettent principalement un passage abrupt de la théâtralité à la littéralité. Ils suscitent également une implication directe des spectateurs, les intégrant encore un peu plus comme actants dans l'expérience, et non plus seulement comme témoins.

Laisser place au hasard, c'est ainsi choisir de laisser la vie s'infiltrer, révélant une quête d'authenticité. En partant du principe que la scène fait partie de la vie et vice versa, le théâtre performatif s'oppose au mensonge illusionniste, et, bien qu'il encoure le risque d'être jugé excessif, ennuyeux, prosaïque ou même vulgaire, son intention la plus manifeste est d'affirmer des corps réels, assoiffés d'intensité et porteurs d'un fort désir de liberté.

CONCLUSION

«JE SUIS CAPABLE DE CASSER UNE PLANCHE, C'EST DIRE À QUEL POINT JE SUIS EN VIE»: POUR L'AUTHENTICITÉ ET LA PRÉSENCE

Le choix d'un théâtre performatif relève également d'une «position politique en marge de la société de consommation» (Kuypers, 1998, p. 9) et se pose comme un refus du spectacle vu comme un produit, c'est-à-dire comme un objet reproductible et facile à vendre. À l'instar de l'«art-action» qui regroupe principalement des artistes de la performance, du happening et des arts visuels, le théâtre performatif, et plus encore le théâtre performatif utilisant le hasard à même sa présentation, ne cessent de revendiquer le caractère éphémère de leur champ d'action artistique. Ils sont multiples par le spectre infini de leurs variations possibles, et uniques par leur non-reproductibilité. Bien que le théâtre représentationnel s'inscrive lui aussi dans un temps fugitif, n'étant jamais parfaitement reproductible, le théâtre performatif revendique l'importance de l'éphémère, pour des raisons à la fois politiques – la dénonciation d'un art commercial – et esthétiques – la priorité donnée au corps mis en danger et/ou à la rencontre entre humains. S'il utilise le hasard, il joue d'autant plus avec l'éphémère. Par la voie artistique, le théâtre performatif se veut engagement politique; sans nécessairement en parler directement ni en faire son sujet, il critique, par sa forme et son fonctionnement, la société de spectacles, entendue comme machine à divertissements, de même que la société de consommation.

Par ailleurs, bricolage et hasard se rejoignent dans une recherche de nouveauté. Il ne s'agit cependant pas de créer des objets nouveaux – ce qui relèverait des principes de la société de consommation –, mais de provoquer de nouveaux types de relations, de rencontres. Par le collage et le montage, les créateurs s'essaient à construire des assemblages inédits, des interrelations qui rendent dynamiques les acteurs comme les spectateurs. Et par l'aléatoire et l'ouverture à l'imprévisible, ils tentent d'établir de nouveaux liens entre les éléments afin de déjouer le rapport causal. «Le courage du nouveau correspond à cela: non à l'originalité pour l'originalité, mais à une présence de l'hétérogène qui surprend, déplace et met en œuvre une

vision nouvelle.» (Samoyault, 2001, p. 185) Cette quête est cependant marquée par une sorte de gratuité. Bien qu'entretenant des liens avec le passé – notamment par les citations culturelles ou autres – et l'avenir – en partant d'observations sur la société d'aujourd'hui, il projette ses craintes, espoirs et aspirations pour le futur –, le théâtre performatif s'inscrit difficilement dans une tradition ou un avenir. Sa recherche de rencontres inédites entre les acteurs-performeurs, entre l'espace ou les objets et eux, entre les spectateurs et eux, vient rompre avec le passé, et le caractère éphémère de son geste empêche toute pérennité. Mais cette quête n'est pas vaine, bien au contraire, car chercher de nouveaux modes d'interaction avec les spectateurs, les inviter à affronter le réel plutôt que le leur faire oublier relève d'une action sociale dont l'objectif est de renouer autrement avec le politique. Cela consiste en une «modalité de la compréhension de soi et du monde, ou plus encore [en] une modalité d'interrogation sur la construction possible de soi et du monde». (Saison, 1998, p. 25) Des sois et des mondes, pourrions-nous dire.

Puisque «le montage art/vie se fait sur scène mais aussi de la scène à la salle [et que] la séparation scène/salle devient paradigmatique de la séparation art/vie» (Noury, 2004, p. 178), le théâtre performatif se situe au point d'équilibre de ce qui semble, de prime abord, une dichotomie. C'est d'ailleurs par cette tension fondamentale que le théâtre performatif se définit le mieux. Paradoxal, il refuse la fixité de l'«œuvre d'art», mais il ne cède pas au pur naturel, comme le revendique le happening par exemple. C'est une forme frontalière – nous pourrions même parler d'une «dynamique des limites» (Doumet *et al.*, 2001, p. 7) – qui, tiraillée entre l'attrait de l'imprévisible et la sécurité des codes, questionne une réalité contemporaine tout aussi paradoxale où l'humain semble en quête d'une liberté d'être, tout en évoluant à l'intérieur d'un cadre social régi par des codes de plus en plus nombreux et contraignants. C'est précisément de cet écartèlement que traite le théâtre performatif, par sa forme et aussi, souvent, par son contenu. La récupération d'éléments de la culture de masse dans *After sun*, par exemple, les citations kitsch de *Triométal*, les jeux sur l'image et les clichés dans *I said I* dévoilent de façon abrupte, et avec une autodérision qui caractérise bien notre époque, un questionnement sur la réalité occidentale et sur l'individu qui l'habite. Il en résulte tout de même un objet, mais dont l'identité est aussi composite, paradoxale et variable que celle des humains qui l'ont créé et à qui il s'adresse. L'idée de multiple se répercute ainsi

dans la forme et dans le fond; la conception de l'humain véhiculée par le théâtre performatif est en corrélation avec la multiplicité sur le plan esthétique. «La responsabilité du théâtre serait de représenter une “communauté de distincts” [Massimo Cacciari] comme alternative à l'égalitarisme et à l'indistinction dans lesquels se précipite la société de masse.» (Deutsch, 1999, p. 28) Mettre en tension des différences, tenter d'accepter sans peur la pluralité, créer une scène libre où pourrait se déployer la multiplicité des êtres, des points de vue, des matériaux également, n'est-ce pas là un enjeu fondamental du théâtre performatif, tout autant que l'affirmation d'un refus du modèle prédominant?

En tant que forme multiple, le théâtre performatif comporte cependant quelques limites. En théorie, il porte le sceau d'une revendication de la pluralité et semble affirmer que toute forme de coexistence est possible, tolérant le contradictoire, le pluriel et la différence. En pratique, il s'avère beaucoup plus difficile à cerner et à appliquer. Pour les acteurs-performeurs d'*Au détour de juin...*, le type de jeu recherché était complexe, notamment par l'évacuation d'un rapport habituel à la psychologie et par l'utilisation du hasard. Certaines questions des quatre acteurs-performeurs sous-tendaient notre problématique de base: de quelle façon m'adresser aux spectateurs? Est-ce qu'à ce moment-ci je peux faire ce que je désire? Est-ce que toutes les phrases sont permises dans le cadre des jeux de société? Est-ce que l'état dans lequel je me trouve dans un tableau a des répercussions sur le suivant? Est-ce que j'ai des motivations pour effectuer cette action à ce moment-là? Mon rapport aux autres est-il constant durant toute la présentation? Il a fallu établir des règles, et une bonne partie des répétitions a d'ailleurs servi à instaurer un cadre et à en explorer les limites.

Ainsi, une réflexion a nécessairement jalonné toutes les phases du travail. Cette réflexion porte sur le rôle du metteur en scène dans le théâtre performatif. De manière évidente, plus l'acteur-performeur devient bricoleur dans le temps de la présentation, moins le metteur en scène l'est pendant le processus de création. Lors des dernières expériences faites en salle de répétition, nous avons compris que la fonction du metteur en scène reposait principalement sur une tâche bien précise: créer un langage commun, partagé de tous, langage unique constitué d'images, d'anecdotes, de récits de vie, qui se construit lentement et en groupe. Si l'un des joueurs était remplacé par quelqu'un d'autre, ce langage se transformerait. Nous

pourrions dire que toute expérience théâtrale comporte cette construction d'un langage commun. Mais dans le théâtre performatif, a fortiori s'il utilise le hasard, les éléments de ce langage en viennent à former la matière première de la présentation. Le metteur en scène doit donc trouver un moyen qui lui est propre pour orienter sans orienter, conserver les pistes découvertes en commun en évitant de trop figer les choses. Son rôle est surtout de *mettre en jeu* afin de provoquer des actions qui serviront au bricolage. En répétition, les acteurs disent: «Nous savons le genre d'image que tu cherches.» Ce «genre d'image» a été défini ensemble, par un travail fait d'ouverture, de respect, d'une volonté de communication.

C'est justement par l'enchevêtrement des notions d'événement, d'action, mais aussi d'installation, qu'il nous est apparu que la recherche menée à travers les notions de bricolage et de hasard dans le théâtre performatif reposait finalement sur un questionnement autour de la présence. En ce sens, nous avons pu confirmer les hypothèses de départ: le bricolage et le hasard sont effectivement des stimuli d'une mise en jeu des possibles, et par leur utilisation dans la forme multiple qu'est le théâtre performatif, ils permettent de rendre compte de réalités et d'individus hétérogènes, mais également de présences multiples, libérées le plus possible des codes: des présences entières et assumées, remplies d'«autres», complexes et contradictoires.

“Le théâtre authentique” ne cherche pas à illustrer, à représenter l'*image* de quelque chose, mais plutôt à offrir une *situation*, créée de tous les outils puissants du théâtre [...], une situation qui peut certainement engendrer aussi la peur. (Servos, 1987, p. 143)

Il s'agit d'une manière de ne pas prétendre, d'une manière d'être qui soit la plus authentique possible, la plus engagée possible dans ce que l'on fait. En répétition d'*Au détour de juin...*, le leitmotiv était le suivant : «Joue le moins possible. N'investis pas quelque chose d'autre, mais investis-toi.» S'investir au lieu d'investir constitue déjà un acte d'engagement. Un pari aussi, pris sur le risque. «Le travail du performatif [...] colporte l'insécurité du mouvement et c'est justement dans cet arbitraire de la présence que la responsabilité de l'artiste trouve une raison d'être.» (Martel, 2005, p. 102) Car il s'agit bien d'une responsabilité, celle de l'artiste en scène, mais aussi celle de l'artiste envers la société, une société qui n'est pas homogène, qui est «en constante oscillation, en dialectique». (Martel,

2005, p. 43) S'il tente non pas de représenter la réalité sur scène, mais de lui laisser littéralement une place, de la convoquer, de préserver des zones juste assez floues et dangereuses pour qu'elle veuille bien s'y glisser, si l'artiste joue avec elle sans la contrôler entièrement, peut-être qu'il la respecte un peu plus. Nous pourrions dire, avec Rémi Brague, qu'«être dans le monde, cela ne signifie pas être au milieu des choses qui forment la totalité de ce qui est, mais bien être de façon "totale" parmi ce qui est». (Cité dans Saison, 1998, p. 52)

Il est légitime de se demander si une telle place faite au réel, à l'hétérogène, au multiple, à l'imprévisible ne s'accompagne pas d'un affaiblissement des discours, des «contenus» véhiculés par l'art. Mais en fait, le discours se situe ailleurs, à une plus petite échelle: il vagabonde entre les choses, entre les gens, passant du soliloque à l'échange, de l'illusion échafaudée pour soi à la réalité vécue dans un même espace/temps, du tableau que l'on regarde à l'expérience que l'on partage, du rêve que l'on consomme seul au rêve que l'on façonne en collectivité.

Je m'arrange pour retrouver à chaque pas le goût de la
première fois.
Rodrigo García

ÉLÉMENTS DU CORPUS

After sun, texte et mise en scène de Rodrigo García, compagnie La Carnicería Teatro, vu à l'Usine C, dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques, 2003.

- García, Rodrigo, *After sun, suivi de L'avantage avec les animaux, c'est qu'ils t'aiment sans poser de questions*. Trad. de l'espagnol par C. Vasserot. Coll. «La Mousson d'été». Paris: Les Solitaires Intempestifs, 2002, 117 p.

Alibi, chorégraphie de Meg Stuart, compagnie Damaged Goods, vu à l'Usine C, dans le cadre du Festival International de Nouvelle Danse, 2003.

- Revu sur vidéo, captation par le département de danse de l'UQÀM.

Appartement témoin, chorégraphie de Martin Chaput et Martial Chazallon, compagnie Projet in situ, vu au Montréal Arts Interculturels, 2005.

Bâche, chorégraphie de Koen Augustijnen, compagnie Les Ballets C. de la B., vu à la Cinquième salle de la Place des Arts, 2004.

I said I, chorégraphie d'Anne Teresa de Keersmaecker, compagnie Rosas, vu au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts, dans le cadre du Festival International de Nouvelle Danse, 2001.

- Revu sur vidéo, captation par le département de danse de l'UQÀM.

La chambre d'Isabella, texte et mise en scène de Jan Lauwers, Need Company, vu à l'Usine C, dans le cadre du Festival de Théâtre des Amériques, 2005.

Poesia e Selvajaria, chorégraphie de Vera Mantero, compagnie O rumo do fumo, vu à l'Agora de la danse, dans le cadre du Festival International de Nouvelle Danse, 2001.

- Revu sur vidéo, captation par le département de danse de l'UQÀM.

Triométal, chorégraphie de Catherine Tardif, compagnie Et Marianne et Simon, vu deux fois au Théâtre de Quat'sous, 2002.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Sur la multiplicité au niveau sociopolitique

Maffesoli, Michel. *Au creux des apparences, pour une éthique de l'esthétique*. Paris: Plon, 1990, 300 p.

Nancy, Jean-Luc. *La création du monde ou la mondialisation*. Coll. «La philosophie en effet». Paris: Galilée, 2002, 178 p.

———. *Les muses*. Coll. «La philosophie en effet». Paris: Galilée, 1994, 158 p.

Vattimo, Gianni. *La société transparente*. Trad. de l'italien par J.-P. Pisetta. Coll. «Éclats». Paris: Desclée de Brouwer, 1990, 98 p.

Verdeil, Jean. *Dionysos au quotidien, essai d'anthropologie théâtrale*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1998, 211 p.

Sur la multiplicité des arts en général et du théâtre en particulier

Adorno, Theodor Wiesengrund. «L'art et les arts». Trad. de l'allemand par J. Lauxerois et P. Szendy. *Pratiques*, no 2, (automne 1996), p. 9-27.

Doumet, Christian, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars, Pierre Sorlin (sous la dir. de). *L'art et l'hybride*. Coll. «Esthétiques hors cadres». Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2001, 211 p. Contient notamment:

- Batt, Noëlle. «Que peut la science pour l'art?», p. 73-82.
- Chateau, Dominique. «La performance contre l'œuvre», p. 9-23.
- Picon-Vallin, Béatrice. «La mise en scène et le texte», p. 103-116.
- Samoyault, Tiphaine. «L'hybride et l'hétérogène», p.175-186.

Deutsch, Michel. *Le théâtre et l'air du temps*. Paris: L'Arche, 1999, 134 p.

Kuypers, Patricia (sous la dir. de). *La composition. Nouvelles de danse*, no 36-37. Bruxelles: Contredanse, 1998, 251 p.

Scarpetta, Guy. *L'impureté*. Coll. «Figures». Paris: Grasset, 1985, 389 p.

Sur le théâtre, la performance et l'esthétique scénique

- Biet, Christian, et Christophe Triau. *Qu'est-ce que le théâtre?* Coll. «Folio Essais». Paris: Gallimard, 2006, 1050 p.
- Febvre, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Coll. «Art nomade». Paris: Chiron, 1995, 163 p.
- Fouquet, Ludovic. «Rodrigo García ou l'esthétique de la contre-attaque». In *JEU*, no 106, 2003, p. 104-110.
- Jimenez, Marc (sous la dir. de). *Le risque en art*. Coll. «Université des arts». Paris: Klincksieck, 2000, 198 p.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Trad. de l'allemand par P.-H. Ledru. Paris: L'Arche, 2002, 307 p.
- Lepecki, André (sous la dir. de). *Of The Presence of The Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, 184 p.
- Martel, Richard. *Art-Action*. Coll. «L'écart absolu». Dijon-Quetigny: Les Presses du réel, 2005, 175 p.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2002, 447 p.
- Robillard, Claudine. 2006. «Exposition de soi: étude de certaines modalités autoreprésentationnelles au théâtre, suivi d'un essai scénique qui les applique dans une forme performative». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 76 p.
- Saison, Maryvonne. *Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Coll. «L'art en bref». Paris/Montréal: L'Harmattan, 1998, 95 p.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Critique du théâtre: de l'utopie au désenchantement*. Coll. «Penser le théâtre». Belfort: Circé, 2000, 165 p.
- Servos, Norbert. 1987. «Le corps est une fabrique d'émotions». In *La danse au défi*. Sous la dir. de M. Febvre, p. 134-148. Montréal: Parachute.

Sur la notion de bricolage

Amey, Claude, et Jean-Paul Olive (sous la dir. de). *Fragment, montage-démontage, collage-décollage, la défection de l'œuvre?* Coll. «Art 8». Paris: L'Harmattan/Université Paris 8/MSH Paris Nord, 2004, 212 p. Contient notamment:

- Amey, Claude. «De l'usage discontinu de l'œuvre d'art», p. 25-40.
- Lussac, Olivier. «“Wollt Ihr das totale Leben?” Dé-coll/age dans le happening et dans Fluxus. L'exemple d'Aix-la-Chapelle (20 juillet 1964)», p. 101-118.
- Noury, François. «Performance non-théâtrale: montage, démontage et politique du jeu», p. 171-186.
- Olive, Jean-Paul. «Fragments épars, fragments dynamiques», p. 9-23.
- Safatle, Vladimir. «Faire des synthèses sans croire au tout: les fragments d'Adorno», p. 73-88.

Bablet, Denis (sous la dir. de). *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. Lausanne: La Cité, 1978, 296 p. Contient notamment:

- Amiard-Chevrel, Claudine. «Le lit-montage», p. 161-175.
- Hamon, Christine. «Le montage dans les premières réalisations d'Eisenstein au théâtre», p. 145-160.
- Klotz, Volker. «Le montage esthétique et sa fonction dans le théâtre politique illustré par l'exemple de la “Souricière” de Wangenheim 1931». Trad. de l'allemand par P. le Moal, p.231-241.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962, 395 p.

Sur le hasard en art

Brecht, George. *L'imagerie du hasard*. Trad. de l'anglais par E. Bruno et S. Almin. Coll. «L'écart absolu». Dijon-Quetigny: Les Presses du réel, 2002, 124 p.

Foix, Alain. 1987. «Le corps dans l'espace». In *La danse au défi*. Sous la dir. de M. Febvre, p. 12-23. Montréal: Parachute.

Fontaine, Geisha. *Les temps de la danse: recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*. Coll. «Recherches». Pantin: Centre national de la danse. 2004, 270 p.

Souriau, Étienne, et Mikel Dufrenne (sous la dir. de). *L'envers du théâtre. Revue d'Esthétique*, no 1-2. Coll. «10/18». Paris: Union Générale d'Éditions, 1977, 443 p. Contient notamment :

- Bernard, Michel. «Le mythe de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée», p. 25-34.
- Saison, Maryvonne. «Introduction», p. 9-18.